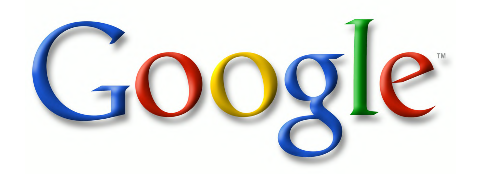
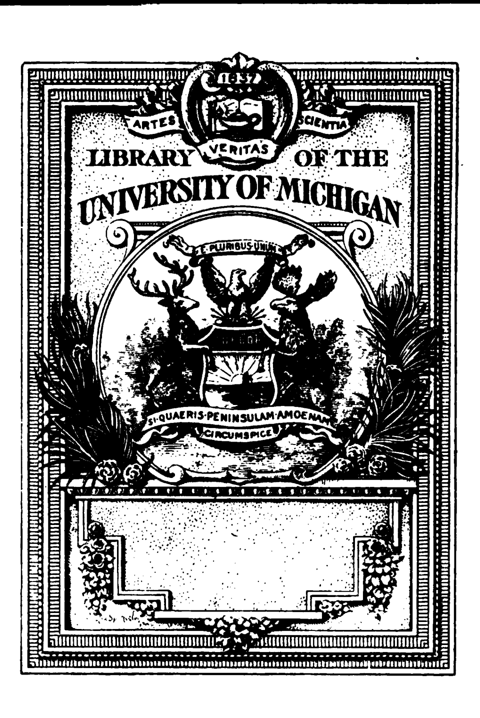
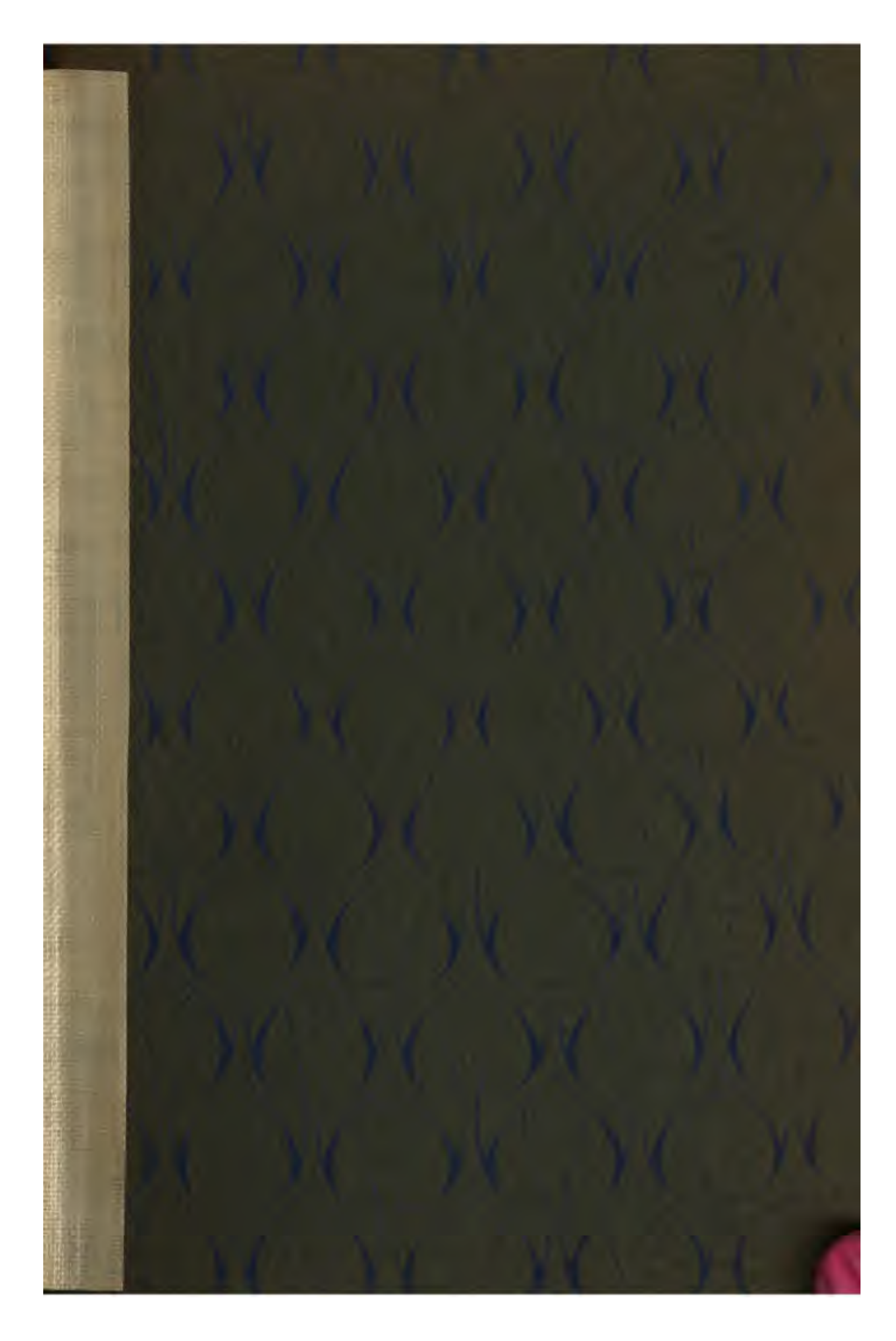
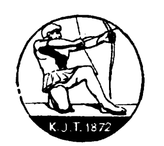

Google



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE






K. J. T. 1872

Der empfindsame Roman in Frankreich

von

Max Freiherr von Waldberg.

Erster Teil

Die Anfänge bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts

„— — l'histoire n'est que l'histoire du cœur; nous avons à chercher les sentiments des générations passées, et nous n'avons à chercher rien autre chose.“ *Taine.*

Strassburg und Berlin

Verlag von Karl J. Trübner

1906

Violetta

zugeeignet

Vorwort.

Die vorliegende Darstellung wendet sich einer selbst von der französischen Literaturgeschichte wenig beachteten wissenschaftlichen Frage zu, der Entwicklungsgeschichte des empfindsamen Romans in Frankreich, von seinen Anfängen in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis zu seinem Höhepunkte, dem Erscheinen von Rousseaus „Nouvelle Héloïse“. Auch ich bin nicht geradezu an dieses Problem herangetreten, sondern habe mich ihm auf Umwegen genähert. Bei meinen Untersuchungen und Forschungen zur Geschichte des neueren deutschen Romans, der ich seit Jahren entsagungsreiche Arbeit widme, bin ich in der Vorgeschichte des empfindsamen Romans auf eine solche Fülle französischer Einflüsse und Einwirkungen gestossen, dass ich es für nötig fand in einer kurzen Skizze, zum besseren Verständnis der deutschen Entwicklung, die französischen Vorläufer darzustellen. Diese orientierenden Bemerkungen waren aber bei meiner intensiveren Beschäftigung mit dem Stoffe inhaltlich und dem Umfange nach bald derart angewachsen, dass ich den Entschluss fasste, sie als gesondertes Buch — zugleich als

Spezimen meiner Methode und Darstellungsweise — noch vor dem Hauptwerke zu veröffentlichen. Nun musste aber vieles ausgeschieden werden, was nur im Hinblick auf den deutschen Roman von Bedeutung, und anderseits manches hinzugefügt werden, was für den ursprünglichen Zweck der Arbeit belanglos war. Während dieser redaktionellen Tätigkeit war ich aber selbst so sehr von dem Problem gefesselt, das sich mir fast zur Frage nach der Genealogie der modernen Seele zu erweitern schien, dass ich ohne Rücksicht auf die frühere Fassung und Anlage meine Untersuchung zu einer ganz neuen Arbeit ausgestaltete, die nun auch für sich selbst Geltung beansprucht.

Vielleicht darf ich die Erwartung aussprechen, dass sie jetzt auch dem Kenner dieser Literatur Neues bringt. Abgesehen von dem schon durch den Ort seiner Veröffentlichung — in Petit de Jullevilles französischer Literaturgeschichte — zu kompendiöser Knappheit gezwungenen trefflichen Überblick, den Paul Morillot geboten, und einem kurzen Exkurse, den Victor Fournel veröffentlicht hat, ist mir keine geschlossene Darstellung dieses Stoffes bekannt. Heinrich Koertings „Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert", André le Bretons „Le Roman au dix-septième siècle" behandeln die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts so kümmerlich, dass man nicht einmal eine Ahnung vom Wollen und Können der damaligen Erzähler erlangen kann. Da setzt nun meine Untersuchung

ein. Schon in dem ersten Bande soll dem Leser klar werden, wohin die französische Erzählungskunst nach dem Absterben des heroisch-galanten Romans gestrebt hat, und wie sich fast mit der Exaktheit eines Naturgesetzes ihr Wachstum vollzog, bis dann als reife Frucht das klassische Produkt der Empfindsamkeit, Rousseaus neue Heloise erscheint. Die Darstellung einzelner Stadien der ersten Entwicklung, wie die tiefen Einwirkungen der damaligen religiösen Bewegungen, musste aus Gründen der Komposition — ich schliesse sie an die Behandlung Fénelons an — für den zweiten Band vorbehalten werden, auf den ich auch wegen mancher anderen scheinbaren Lücke z. B. die spanischen Einflüsse, mit einem schlechten Witzwort verweisen möchte — audiatur et altera pars.

Soviel als möglich, habe ich für die Zitate leicht zugängliche Ausgaben gewählt und z. B. die Abdrücke in der „Bibliothèque de Campagne" auch da verwendet, wo mir die alten Originalausgaben zur Verfügung standen und von mir seinerzeit benutzt wurden. Aus dem Wechsel der Drucke hat sich öfter eine Ungleichmässigkeit in der Orthographie der zitierten Stellen ergeben, die ich mehr aus künstlerischen Gründen, um das äussere Kolorit zu wahren, als aus einer hier nur übel angebrachten philologischen Akribie nicht normalisiert, allerdings auch nicht so peinlich genau konserviert habe, dass sie dem Leser unbequem geworden wäre. In solchen Fragen, bei mancherlei

Zweifel und Ungewissheit durfte ich dem bewährten und sachkundigen Rate des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Fritz Neumann folgen, dem ich dafür, wie für die lebhafte, freundliche Teilnahme, die er meiner Arbeit auch durch das Lesen der Korrektur bewies, meinen herzlichsten, warm empfundenen Dank ausspreche. Sein Zuspruch war mir oft eine Ermunterung beim zagenden Betreten eines Gebietes, auf dem ich mich als ungebetener Gast fühle.

Heidelberg, Dezember 1905. **v. W.**

Inhalt.

I.

II.

III.

IV.

V.

Anmerkungen.

Mit Verzicht auf Richtigstellung kleinerer Versehen, bitte ich folgende Druckfehler zu verbessern: S. 39 Z. 8 Ἔρος in Ἔρως, S. 53 Z. 10 Buvent in Bavent, S. 56 Z. 10 Ἔρος in Ἔρως. Ferner sind die Nummern einiger Anmerkungen zu berichtigen. Auf S. 24 Z. 4 ist die Ziffer 51 ausgefallen und daher zu ergänzen, auf S. 127 Z. 18 ist die Nummer 113 in 7 zu ändern, auf S. 205 Z. 22 ist aus Versehen die Zahl 26 als Anmerkungsziffer ein zweitesmal verwendet worden, weshalb auch die dazu gehörende Anmerkung auf S. 470 die gleiche Zählung erhielt, endlich soll die auf S. 283 Z. 6 stehende Ziffer 103, da sie an falscher Stelle gedruckt ist, gestrichen werden.

I.

Als Boileau etwa 1664 sein berühmtes Lucianisches Totengespräch „Les héros de Roman" in seinem Geiste formte[1], hatte die Gattung der erzählenden Dichtung, gegen die sich sein etwas platter Witz wendete, bereits ihren Höhepunkt überschritten. Es war nicht mehr nötig, dass der Beherrscher der Unterwelt die Gespenster, Larven, Dämonen, Furien und andere höllische Hilfstruppen gegen die „fantômes chimériques" der Scudéry, La Calprenède, Gomberville und wie diese „faiseurs" und „faiseuses des Romans" sonst heissen mochten, zu Felde führte[2]. Diese Bücherungetüme, durch die sich der Leser ebenso mühsam durchzukämpfen hatte, wie die in ihnen dargestellten Helden durch die endlos aufgetürmten Hindernisse die sich ihrem Ziele in den Weg stellten, hatten ja allerdings auch damals noch nicht allen ihren Reiz verloren, sie halfen noch immer den Lebensgenuss durch die seelischen Emotionen einer fesselnden Lektüre erhöhen und steigern, aber die Produktion war ermattet, die Phantasie der Dichter erschöpft, die Form verbraucht und abgenutzt. Selbst die heisseste Lesegier konnte auf die Dauer nicht mehr über den Widerspruch

täuschen, der zwischen dieser Courtoisierung der Geschichte und den geschichtlichen Persönlichkeiten vorhanden war. Auf den Rausch, den ursprünglich diese Versuche, dem Leben der Vergangenheit einen neuen Reiz abzugewinnen, indem man es mit den Idealen der Gegenwart schmückte, oder das gegenwärtige Leben aus der Alltäglichkeit zu erheben, indem man es in eine ideale historische Perspektive rückte, im Gemüte der Leser erzeugt hatten, war jetzt doch eine starke Ernüchterung eingetreten, die Diskrepanz zwischen Dichtung und Wirklichkeit so gross geworden, dass auch die willigste Einbildungskraft nicht mehr folgen konnte, der theatralische Flitter und Tand so sehr zerschlissen, dass durch die Risse und Löcher alle Gebrechen dieser abstrakten Gebilde nur zu deutlich sichtbar geworden waren.

Es war kein Wunder, dass dieser Gegensatz von Schein und Sein — über den sich die Leser, so lange ihn noch der Reiz der Neuheit geniessbarer machte, leicht hinwegsetzten — bald den Hohn und Spott kritisch veranlagter Geister anregte, und schon lange bevor der berühmte Satiriker seine warnende Stimme erhob, hatten bereits Cyrano de Bergerac mit seiner „Lettre contre un Liseur des Romans“, Charles Sorel mit seinem „Berger extravagant“ und viele andere ihren Witz daran geübt. Nur dass diese Mahnungen und „Antiromane“ vorerst keinen Erfolg gehabt hatten, und de Fancan hatte mit mehr Selbstbewusstsein als Berechtigung einen

dieser Versuche einen „Tombeau des Romans“[3] getauft. Man nahm vergnügt diese Polemik auf, man belachte diese satirischen Tendenzromane, die den herrschenden Geschmack verspotteten indem sie den modischen Romanstil karrikierten, mit der gleichen behaglichen Gemütsruhe, mit der man über sich — ohne Neigung sich zu bessern — die scharfe Beleuchtung gesellschaftlicher Übelstände im damaligen Lustspiele ergehen liess, und wer weiss, ob nicht der äussere Erfolg dieser Spottschriften gerade darin seine Quelle fand, dass sie heitere – wenn auch verzerrte — Abbilder der Lieblingslektüre boten. Die Bemühungen, das künstlerische Gewissen der Leser zu mahnen, wären also wohl vergebens gewesen, wenn nicht die Gattung an sich selbst, an ihrer Erstarrung und Erschöpfung, an ihrer Unfähigkeit sich weiter zu entwickeln zu Grunde gegangen wäre. Dazu kamen dann noch in der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe anderer Momente, welche die Bedingungen des Gedeihens dieser Romane so wesentlich änderten, dass ihr völliger Niedergang nicht mehr aufzuhalten war. Zuerst war, ursprünglich kaum merklich, aber dann immer mehr wahrnehmbar, eine Verschiebung und Erweiterung des Kreises eingetreten, für den diese Literatur zunächst bestimmt war. Unter dem Einflusse der Fronde und der durch sie bedingten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse begann jetzt ein neues Element sich im öffentlichen und geistigen Leben geltend zu machen. In die gesell-

schaftliche Schicht, die diese heroisch-galanten Romane als für sich geschrieben betrachtete, die die Helden und Heldinnen mit all ihrer Affektation in Sprache und Lebensformen als gleichartige, nahe verwandte Wesen ansah, schob sich langsam aber sicher und immer rühriger der bürgerliche Stand, der „tiers état", vor, der an den geistigen Genüssen der Hofgesellschaft auch seinen Anteil in Anspruch nehmen wollte. Auch die viel verspotteten Provinzialen, der Adel und die Bourgeoisie, „les hoberaux de province", wollen nicht mehr abseits stehen und sind eifrig bemüht, trotz Verachtung und Verhöhnung durch die überlegenen Pariser, sich ihre Rechte an der Literatur zu sichern. Zuerst bezaubert und magisch angezogen von dem geistigen Glanze, den diese für sie neue Welt ausstrahlte, zuerst gebannt von den Werken die ihnen als eine vorbildliche Einheit von Kunst und Leben erschienen, bestärkt in ihren Neigungen durch die suggestive Macht der Mode und den Nachahmungstrieb, ist es ihnen doch bald schwer geworden, dauernden Genuss zu finden in einer Welt, die von anderen erträumt wurde und der sie selbst innerlich fremd gegenüberstanden. Der Reiz der Aktualität, der diese hohlen Romanscheinwesen als „personnages déguisés" zu vorübergehendem Leben erweckte, war für sie nicht vorhanden. Sie waren Zaungäste bei den Festen, die die Pariser vornehme Gesellschaft in diesen verkünstelten und gezierten Abbildern ihres Lebens feierten, und während die Wissenden sich daran ergötzten, unter den rö-

mischen oder schäferlichen Masken sich selbst und ihre Umgebung zu erraten, in der Umwelt des „grand Alcandre" das Milieu eines Henri IV zu erkennen, im „Royaume de Tendre" eine zwar belachte aber mit Behagen aufgenommene Allegorie ihrer eigenen Lebensführung zu erblicken[4], hatten sie, die sich so gierig auf diese Literatur gestürzt hatten, nur das Nachsehen. Ihnen blieb die leere Schale, wo die anderen sich den süssen Kern schmecken liessen. Vielleicht dass sich auch ethische Einwände gemeldet haben. Die dreifache Sittlichkeit, die „morale de qualité pour la cour", die „morale bourgeoise pour le peuple" und die „morale campagnarde pour le villageois" [5], die ein Spötter damals als unentbehrliches Requisit für einen erfolgreichen Prediger verlangte, war indirekt auch in der erzählenden Literatur — trotz den platonischen Liebesidealen — zur Herrschaft gelangt und mag den schlichten Lesern, die der Pariser Gesellschaft ferner standen, wohl auch nicht behagt haben. Kurz, es beginnen sich jetzt Bedenken zu regen, die zuletzt auch in die Kreise dringen, für die und von denen diese Romane geschaffen wurden, die aber jetzt, etwas übersättigt von der schalen Kost, kritischen Einwänden immer zugänglicher wurden. Weder die vielzitierten Verse La Fontaines über d'Urfé's „Astrée":

Étant petit garçon je lisais son roman
Et je le lis encore ayant la barbe grise[6]

noch der bekannte Hinweis auf den grossen Condé, der in den Wallgräben von Freiburg sich die Zeit mit

einem Bande der „Cassandre“ vertrieb, können die Tatsache ändern, dass diese Gattung ihren Reiz als Modewerke eingebüsst hatte. Wer diese galanten Romane noch, wie z. B. Madame de Sévigné, gerne las, tat es unter all den stillen Vorbehalten, mit denen die Beschäftigung mit einer überlebten geistigen Richtung in der Regel entschuldigt und begründet wird. Im Jahre 1664 machte Charles Sorel in seiner „Bibliothèque Françoise“ [7], in dem historisch-kritischen Überblick über die Romanliteratur der Franzosen, die vielsagende Bemerkung: „Beaucoup de Gens se plaisent dauuantage au recit naturel des auantures modernes, comme on en met dans les Histoires qu'on veut faire passer pour vrayes non pas seulement pour vray-semblables“ und deutet damit den sich vollziehenden Geschmackswandel in der Unterhaltungsliteratur an, und bei der Besprechung der „Romans comiques“ weist er auf die neuen kleineren Novellen und Erzählungen auf die „Pieces fort enioüées“ hin, „et comme on ayme aujourd'hui ces sortes des choses et que les Libraires ont veu que cela se vendoit bien, plusieurs ont fait de petits Recueils de leur part, sous le nom d'Oeuures Galantes“. [8] Boileau hatte also nur einer im damaligen Publikum bereits vorhandenen — wenn auch zumeist latenten — Stimmung Ausdruck gegeben, als er diese „monceaux de ridicule papier“, diese vielbändigen Romane mit ihrer erborgten Antike, gefälschter Geschichte, erkünstelten Vorgängen, unwahren Menschen, grotesken Erfindungen und ge-

zierten Sprache in die Lethe werfen lassen wollte[9]. Allerdings war auch keiner seiner Zeitgenossen so berufen wie er, der Wortführer dieser Opposition zu sein. Er stammte selbst aus der emporstrebenden Bourgeoisie, war nicht belastet mit der höfischen Tradition, die den Roman als eine nur der höheren Gesellschaft zugehörige Dichtungsform ansah, und konnte als „froid écrivain" ohne irgend welche Rücksichten alle kühlen Einwände der damaligen Bildungsmenschen gegen die Ausschreitungen einer irregeleiteten Phantasie geltend machen. Mit den Schlagworten „bon sens", „verité", „nature", mit denen er auch später in seinem „Art poétique" — diesem Regelbuche des Philisters — alles dichterische Schaffen pedantisch zu meistern suchte, werden die Dichtersünden der Romanschriftsteller vom Standpunkte nüchterner Korrektheit abgekanzelt. In seiner ironischen Selbstcharakteristik: „Je suis rustique et fier, et j'ai l'âme grossière" [10], hat er selbst am besten die Art seiner Polemik gekennzeichnet. Mit jener energisch zugreifenden Rücksichtslosigkeit einer gewissen Sorte von Aufklärern, die in der Banalität das Heil gegen die Verirrungen der Einbildungskraft erblicken, denen äusserliche Richtigkeit als das Ziel alles künstlerischen Strebens vorschwebt, mit dem Skeptizismus des gesunden Menschenverstandes, dem ein Ineinanderfliessen von Geschichte und Fabel schon als eine verdammenswerte Ausschreitung der Vernunft erscheint, hat er die Schwächen der damaligen Romane klargelegt. Er

stand im Vorhofe der Dichtung und versah mit dem scharf geschliffenen Schwerte des Verstandes sein Wächteramt. Ihm, dem das Rügen eines grammatischen Verstosses als höchstes Ziel der Kritik erschien, ihm, der das ganze innere Leben des Menschen ausschliesslich nach dessen intellektuellen Äusserungen beurteilte, entging natürlich auch das, was den Zauber dieser Dichtungen ausmachte. Es fehlte ihm der Sinn für die Anmut des geistigen Spiels, die in diesen dichterischen Metamorphosen antiken und modernen Lebens zum Ausdruck kam; diese Literatur war für ihn nur eine Anhäufung von dickleibigen Bänden, in denen die geschichtliche Wahrheit frevlerisch verletzt wurde, und ihre Gestalten Menschen, die statt in der sparsamen Sprache der Antike ihr Empfinden durch „Phöbus“ ausdrückten. Boileau unterschätzte in seiner Kritik den Geschmack der vornehmen Gesellschaft, die Freude und Gefallen an diesen Romanen gefunden hatte. Auch ihr wäre schon bald diese typische Phraseologie der Liebe, dieses Einerlei in der Terminologie der Empfindungen eintönig geworden, wenn es nicht für sie ein Genuss gewesen wäre, dieses Materiale in immer neu variierter Verwendung zu sehen, wenn es nicht durch antithetischen Gebrauch und Verknüpfung, durch eine raffiniert methodische Anwendung im Geiste und Stil der marinistischen Concetti, kaleidoskopisch bunt geschillert hätte. Aber bei seinem einseitigen, verblendeten, fanatischen Sinn für Simplizität und Trockenheit donnerte

er allen barocken, pikanten oder spielerischen Einfällen seinen rauhen Schlachtruf „vraisemblance et vérité“ entgegen. Er kämpft mit blindem Eifer gegen die Trugbilder der dichterischen Einbildungskraft, ohne Ahnung von der tiefen Kunstweisheit, die im Ausspruche eines anderen grossen Zerstörers der Idole enthalten ist, ohne Verständnis für den Tiefsinn, der aus dem Satze Bacos von Verulam spricht: „Mixtura mendacii voluptatem semper auget“ [11].

Diese pedantische Kurzsichtigkeit macht ihn auch unfähig, in die Seelen seiner Zeitgenossen zu blicken und zu erkennen, was in ihnen vorging. Hätte er das vermocht, so würde er es sich erspart haben, gegen die fast schon toten Geschöpfe der Romandichter noch so energische wuchtige Hiebe zu führen. Er meinte mit dem Zerstören der alten Illusionen sei alles geschehen. Er stand da, wie eine Warnungstafel, die von dem Betreten von falschen Wegen abhält, ohne aber die Irrenden auf den richtigen zu weisen. Er ahnte nicht, dass sich in den letzten Jahrzehnten neue geistige Richtungen vorbereiteten, welche die von ihm bekämpften Romane auch ohne sein Zutun aus der höheren Sphäre eines Kunstgenusses in die einer oberflächlichen Unterhaltungsliteratur herabdrückten. Mit den Menschen, wie sie ihm als Ideal vorschwebten, jenen leidenschaftslosen Cartesianern, die mit der „intellectio“ jede Regung der „imaginatio“ unterdrücken, mit jener „égalité d'âme que rien ne peut troubler, qu'aucun désir n'enflamme“, [12]

mit jenen Wesen, die ihr Lebensideal im „Honette homme“ fanden, wie ihn Faret in seinem gleichnamigen Buche [13] konstruiert hatte, hätte kein Romanschriftsteller etwas anfangen können. Ausscheiden der Phantasie und Leidenschaft heisst auch den Roman aus dem Leben eliminieren. Synthesen von temperamentsloser Empfindung, Vernunft und Lehrhaftigkeit mochten ja zu jener Zwittergattung einer geschichtlichen Klatschliteratur führen, wie sie durch einzelne Memoirenwerke und pseudohistorische Darstellungen damals vertreten war, aber einen befriedigenden Ersatz für die absterbenden und abgestorbenen heroisch-galanten Romane haben sie nicht bieten können. Sie führten zwar nicht die Phantasie der Leser zu jenem „grand chemin des Petites-Maisons“ zu jenem Weg ins Irrenhaus, vor dem Boileau in seinem „Héros de Roman“ so eindringlich warnt [14], aber sie liessen sie dafür in der engen Sackgasse der Vernunft ersticken. Und so war denn auch als Folge aller dieser Strömungen und Angriffe in den sechziger Jahren jenes Jahrhunderts eine Ebbe in der Romanproduktion eingetreten. Im Jahre 1663 schreibt La Fontaine an seine Frau, die wie die meisten Damen jener Zeit ihre Stunden am liebsten mit der Lektüre von Romanen totschlug: „— — — les romans qui vous divertissent, c'est un fond bientôt épuisé. Vous avez lu tant de fois les vieux que vous les savez; il s'en fait peu de nouveaux, et parmi ce peu, tous ne sont pas bons: ainsi vous demeurez souvent à sec.“ [15]. Auch in

der „Ballade“, die 1665[16] in der zweiten Sammlung seiner „Contes“ erschienen war, mit dem Kehrreim „Je me plais aux livres d'amour“ werden von Romanen neben den Werken von Heliodor, Achilles Tatius, neben einigen wenigen ausländischen Werken nur die älteren französischen Romane, die „Ariane“ von Desmarets, die „Cléopâtre“ und „Cassandre“ von La Calprenède, der „Polixandre“ von Gomberville, der „Grand Cyrus“ und die „Clélie“ von Mademoiselle de Scudéry erwähnt. Neuere Erscheinungen weiss er nicht zu nennen. Auch das Verzeichnis der Romane, das Charles Sorel 1664 in seiner „Bibliothèque Françoise“ bietet[17], lässt deutlich das Versiegen dieser Romangattung erkennen. Man hatte so lange Steine in den Brunnen geworfen, bis der Zufluss versperrt war. Die Scudéry beklagte sich bei Ménage, dass sie einen Roman vollendet, als sie ihn aber drucken liess, ihn weder jemand kaufen noch lesen wollte.[18] Ganz stockte natürlich die Produktion nicht. Den fingerfertigen Schriftstellern war nicht so leicht das Handwerk zu legen. Fanden die vielbändigen Romane, die in ihrer Komposition ja doch nur einen von einer breit ausgeführten Rahmenerzählung umschlossenen Komplex kürzerer Icherzählungen der auftretenden Personen bildeten, keinen Beifall mehr, so versuchte man es mit dem Veröffentlichen kleiner Novellen; mangelte im Publikum das Interesse für die zeitlich entrückte platonische Galanterie der stilisierten Römer und Schäfer, so bemühte man

sich, es für die pikanten Intimitäten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit wieder zu gewinnen. Aber weder die „Histoire d'Amours d'Henri IV" aus dem Jahre 1663[19], noch „Les Amours du Palais Royal" vom Jahre 1665[20] und wie diese Trödelbuden höfischen Klatschs sonst heissen mögen, konnten Ersatz für die aussterbende Gattung derjenigen Romane bieten, die bis dahin ein Element gesellschaftlicher Bildung und künstlerischen Genusses in den vornehmen Kreisen bildeten. Sie galten wie die vielen satirischen Romane jener Zeit im günstigsten Fall als niedere Lektüre, oder wie Bussy-Rabutins um jene Zeit (1665) veröffentlichte „Histoire amoureuse des Gaules"[21] als geistvolle Pamphlete, keineswegs aber als Literatur im besseren Sinne des Wortes.

Und so war denn das Feld frei für neue Talente und neue Versuche, und wohl auch der Erfolg gewiss, wenn sie nur den neuen Geist der Zeit zu erfassen und zu nützen verstanden. Denn dieser war jetzt in einer starken Umwandlung begriffen. Aus den dunkeln Tiefen der Menschenseele begannen sich jetzt neue, bisher nur geahnte Stimmungen loszulösen. Der Jansenismus und die Schule von „Port Royal" hatte die Geister und Gemüter auch solcher, die bisher ein in Liebeswirren verstricktes Leben geführt hatten, zu einer Art Selbstbesinnung gebracht und neue Quellen der Empfindung springen lassen. Die sittlichen und gesellschaftlichen Ideale beginnen —

anfangs kaum erkennbar — sich zu wandeln. Für die Kreise, die mit der „illustre mère Angélique“ in Verbindung standen, waren die neumodischen „Römer“, für die selbst noch Madame de Sévigné eine Schwäche hatte, nicht mehr das erstrebenswerte Vorbild. Der immer stärker anwachsende Zug religiöser Mystik die es in ihren letzten Ausläufern bis zur karikierten Form des „Konvulsionismus“ brachte, machte die Seelen schmiegsamer, verlieh ihnen eine erhöhte Empfänglichkeit für zartere Stimmungen. Das „peu de dureté“, das Corneille noch als menschliches Accessorium der „grandes âmes“ ansah, verflüchtete sich immer mehr, und selbst auf die genussfreudigsten Seelen senkten sich leise Schatten einer weichen Melancholie, die sogar den menschenverachtenden Witz Molières wie mit einem grauen Schleier umgibt. Es war mehr als Spott, als die schöne Ninon de Lenclos ihre Genossinnen in der Liebe „Jansénistes d'amour“ nannte. Die Amoretten, die ihr Leben umspielten, wurden jetzt von etwas schwerfälligeren Begleitern verdrängt, die spielerische Frivolität der Empfindungen von ernsterer Lebensauffassung abgelöst, die zwar noch immer sehr weit vom „taedium vitae“ des sentimentalen Zeitalters entfernt war, aber doch schon jene dunkle Färbung zeigt, die es als kommend ahnen lässt. Es war die Zeit in der „le doux rêveur“ Le Sueur — unberührt von den Einflüssen der Hofkunst, die nur der Verherrlichung der „Gloire“ lebte — mit zarten Tö-

nungen auf das Antlitz des heiligen Benno mild melancholische Züge hinzauberte, und einer der Brüder Le Nain selbst den derben Zügen eines Grobschmieds weiche, wehmütige Empfindungen aufzuprägen wusste. Auch hier vorerst nur ein Suchen und Andeuten — von jenem sehnsüchtigen Schmerz, wie er manchmal auf einzelnen Bildern van Dyks erscheint, noch keine Spur — aber auch sie ahnen schon etwas von jenen Skrupeln des Gemütes, die das menschliche Antlitz, auch das hässliche, veredeln und verschönern können. Damals begannen auf die französische Gesellschaft die schönen Büsserinnen ihren lockenden Reiz auszuüben, und das tränenüberströmte, von Schmerzenslinien durchfurchte Antlitz der reuigen Magdalena aus der Bibel fand sich in mehr als einer Kunstsammlung. Manche der vornehmen Frauen deutete jetzt ihre Abkehr vom weltlichem Treiben dadurch an, dass sie sich als die Sünderin im Hause des Pharisäers malen liess. Noch als die La Vallière nicht die erklärte Freundin des Königs war, sollte sie von Lefebure als Magdalene portraitiert werden, und Mignard in seinem Kuppelbild von Val-de-Grâce, Le Brun in seinem für die Karmeliterinnen bestimmten Gemälde, haben die zauberische Schönheit der königlichen Favoritin in der Gestalt jenes namenlosen sündigen Weibes wiederzugeben gesucht, von dem uns das Evangelium Lukas erzählt, und das von der katholischen Kirche Maria Magdalena getauft wurde. Selbst die Miniaturmaler wenden sich

diesem Stoffe zu, und in den zierlichen, köstlich gerahmten Kleinwerken der Kunst auf Pergament, Elfenbein und Kupfer erscheint ihr schmerzverklärtes Antlitz in liebevoll zarter Ausführung. Desmarets de Saint-Sorlin nützt in seiner 1669 erschienenen „Marie Magdeleine" diese Stimmungen aus, um gegen die „Religion payenne" der Antike mobil zu machen. Damals war es sogar möglich, dass der Karmeliterpater Pierre de Saint-Louis für sein barock schwülstiges Heldengedicht „La Magdaleine au désert" einen grossen Kreis fand, der sich nicht nur aus solchen rekrutierte, die sich an dem unfreiwilligen Humor seiner bizarren Concetti ergötzten, sondern auch Leser zählte, die von der Schilderung der „yeux plus mourants que malades" aufs tiefste ergriffen waren[22].

Und so zeigte sich auch bei einzelnen der anmutigen Frauengestalten, die damals die grosse Welt bedeuteten, ein leises Sehnen nach neuen Reizen, ein Sehnen, das allmählich zu einer Verschiebung der bisher als kanonisch geltenden Schönheitsideale führte. Die Schwermut soll jetzt das leisten, was bisher durch den Schminktopf erreicht worden war. Melancholische Züge sollen die Physiognomie veredelter und verschönert erscheinen lassen, ihr jene „morbidezza" verleihen, welche die italienische Kunst so wunderbar in die durchgeistigten Züge ihrer weiblichen Heiligen hineinzuzaubern verstand. Wenn sich damals Voiture auf seinen schwermütigen Blick etwas

zu gute tat[23], so darf es nicht wundernehmen, dass einzelne Damen mit dem träumerisch erstarrten Ausdruck ihrer Augen Staat machen[24] oder sie sogar als „mourants et quelque fois un peu battus“ schildern[25]. In den damals als Gesellschaftsspiel so beliebten „Portraits“, in denen die Mitglieder der vornehmen Welt nach dem Muster, das ihnen Mademoiselle de Scudéry in ihrem „Grand Cyrus“ und in ihrer „Clélie“ gegeben hatte[26], sich selbst oder gegenseitig abspiegelten, lassen sich schon die ersten Ansätze dieser neuen Schönheitslehre erkennen. Den hellen Farben, die Eitelkeit und Schmeichelei hier verschwenderisch verwenden, werden manchmal auch schon dunklere Schatten beigemischt, um die malerische Wirkung zu erhöhen. Mehr als eine dieser Weltdamen, deren geschmeicheltes Selbstporträt durch die grausamen „Historiettes“ von Tallemant des Réaux eine scharfe Korrektur erleiden musste, legte Wert darauf, ihre Persönlichkeit etwas weltschmerzlich zu drapieren. Mademoiselle de la Trémouille, die spätere Gattin des Herzogs Bernhard von Sachsen-Jena, rühmt von sich: „Mon tempérament penche beaucoup plutôt du côté de la mélancolie que de la joie“[27], eine andere berichtet gleichfalls „mon humeur est fort mélancolique, quoique je sois assez enjouée dans le monde“. Es ist nur natürlich, dass sie sich auch dann eine „physionomie rêveuse“[28] zuschreibt. Eine der Damen, die ihre Freundinnen abzubilden sich bemühte, glaubt wohl der Porträtierten einen

besonderen Reiz zuzumessen, wenn sie von ihr schreibt: „Celles qui vous connoissent un peu particulièrement savent que vous êtes naturellement assez mélancolique, et que la gaieté que vous faites quelquefois paroître est plutôt un effet de votre complaisance que de votre tempérament"[29]. Eine ungenannte Comtesse erklärt dezidiert: „Je suis mélancolique et j'aime la solitude; la conversation spirituelle ne me déplaît pas; je veux qu'elle soit aisée"[30]. Aber auch die geistige Urheberin und Anregerin dieser „Galerie Montpensier", die „Grande Mademoiselle" selbst, huldigt mit einem bündigen „Je suis mélancolique"[31] der Mode, obgleich alle übrigen Züge des Selbstporträts diesem Bekenntnis direkt widersprechen.

Ernster gemeint und tiefer begründet ist es, wenn der grosse Menschenkenner La Rochefoucauld in der psychologischen Analyse seines Wesens an derselben Stelle sich als einen Melancholiker erklärt in dem Grade, dass man ihn in den letzten drei oder vier Jahren auch nicht habe öfter lachen sehen[32]. Nur eine Einzige hat den Mut, offen diese „vilains abattements de mélancolie"[33] als eine Störung ihres inneren Gleichgewichtes abzulehnen, aber gerade dieses Bekenntnis ist nicht von ihr selbst, sondern von einer andern, der Marquise du Chatelet, in ihrem Namen abgelegt. Sonst aber sprechen sie sich mit Vorliebe die schwermütige Stimmung in Prosa und in Versen zu[34], sie betonen oft ihre Neigung zur Einsamkeit und Traurigkeit, um dann auf ihre „yeux

sombres et languissants", auf einen „certain air languissant", auf den schmachtenden Ausdruck ihrer Gesichter hinweisen zu können. Selbst der etwas sittlich verkommene „poète de Senlis", wie sich François de Lignières zu nennen liebte, rühmt seine tiefliegenden Augen als „remplis de tendresse"[35] und Madame Des Houlières schwingt sich in dem poetischen Porträt, das sie von ihm entwirft, zum Lobe auf:

„— — — — ses yeux enfoncés
Et rouges sur les bords nous font connoître assez
Qu'il est accoutumé de répandre des larmes;
Cette occupation leur ôte bien des charmes[36].

Die Zeichen trügen nicht! An die Tore, die zu dieser Welt des schönen Scheines führten, pochte ein fremder ernster Gast; noch war er nicht eingetreten, aber man konnte sein Kommen schon ahnen. War diese Neigung zu schwermütiger Stimmung vorläufig noch nicht mehr als eine neue Form modischer Koketterie, so war doch schon diese Form bezeichnend. Schon gab es Frauen, die statt im vielgelesenen „Polixandre" des Gomberville jetzt im „Traité de la perfection chrétienne" von Rodriguez[37] blätterten, oder, wie Madame de Thianges, nicht mehr zu den Romanen der „illustre Sapho", sondern zu den Konfessionen des heiligen Augustinus griffen[38]. Wurden auch zuerst Erscheinungen wie Jacqueline Pascal oder ihre Schwester Madame Périer[39] befremdet angestaunt, so fanden sich schon bald ganze Reihen hochgestellter Damen, die hinter

den Mauern des Karmeliterklosters im Fauburg St. Jacques — wo auch Mademoiselle de Bourbon, spätere Madame de Longueville, ihre Mädchenjahre verbracht hatte — Zuflucht vor den seelischen Beschwerden, die ihnen ihr weltliches Leben aufgeladen hatte, suchten. Mehr als eine jener Frauen, die mit ihren zärtlich schmachtenden Augen und träumerisch schwermütigem Antlitz Herzenswirren angerichtet hatten, verzichtet jetzt im Glanze ihrer Jugend und Schönheit auf die Prunksäle des Hofes, um still und in sich gekehrt die „via perfectionis" der heiligen Therese zu wandeln, die ja selbst bei den Karmeliterinnen zu Avila ihr „claustrum animae" gefunden hatte,[40] und deren von Pelicot ins französische übersetzten Briefe mit Andacht und Entzücken von den Damen verschlungen wurden[41]. Mademoiselle de La Vallière hatte bereits manche Vorgängerin, als sie sich aus der stolzen Weltdame in die „Louise de la Miséricorde" verwandelte. Noch waren ja diese Stimmungen nicht die herrschenden weder im Leben noch in der Kunst oder in der Dichtung, — Pascals exstatisch klingender Satz „La maladie est l'état naturel des Chrétiens" hat weder zur Zeit, als er ausgesprochen wurde, noch etwa später auf allgemeine Zustimmung rechnen dürfen, — aber solche Gesinnungen, Anschauungen und Empfindungen gehen nicht spurlos an den Seelen der Menschen vorbei, und auch in den kokett frisierten Köpfchen der Hofdamen und der vornehmen Gesellschaft mag es allmählich ge-

dämmert haben, dass es noch andere als „actions héroïques“ der Romanhelden gebe, die das Herz höher schlagen machen, dass nicht nur das galante Spielen mit den Leidenschaften das Blut in Wallung bringen könne. Noch waren sie weit entfernt von jenen Menschen, die einen Selbstgenuss in starkem Leid und in den Qualen der Leidenschaften fanden — die damals häufigen Klagen über die Hypokrisie, über die „fausse dévotion“ zeugen ja dafür, dass für viele auch das religiöse Gefühl nur ein gesellschaftlicher Sport war — aber die Seele dieser „demi-vertueuses“, dieses neuen Übergangstypus der modischen Frauen, war doch in bisher ungeahnte Schwingungen geraten und hatte eine Neugier nach ihren geheimeren Regungen geweckt. — Ja, selbst die Mode, den Bildern der berühmten Porträtmaler Beaubrun, Petitot u. a. literarische Pendants zur Seite zu stellen, ist trotz den rein äusserlichen Anregungen[42] nicht ohne Absicht auf Vertiefung der Seelenkenntnis gefördert worden. In der Vorrede zu dem „Recueil des portraits et éloges en prose dédié à S. A. R. Mademoiselle“ vom Jahre 1659 heisst es[43]: „Nos peintres ne s'arêtent pas seulement à l'extérieur et à tout ce qui paroit à nos yeux; ils font bien plus, et leur plume a beaucoup d'avantage sur le pinceau. Ils découvrent l'intérieur et s'attachent à l'âme. Ils déclarent si nous avons de l'esprit, du jugement et de la mémoire. Ils ne déguisent point notre tempérament, nos moeurs, nos sympathies et nos antipathies, notre faible et notre

fort, tellement qu'on les peut appeler des historiens, en raccourci, des abrégés de notre vie, et des espèces de confession générale". „Confession!" Der Verfasser entschuldigt sich dann wegen der Wahl dieses Ausdruckes, natürlich ohne zu ahnen, welche Perspektiven er mit diesem Worte der Kunst eröffnet. Eine Beichte! Das war es ja, was der bisherigen Literatur fehlte! Eine Beichte, in der alle Seelenbeschwerden, alle sehnsüchtigen Schmerzen und alle Lust, alle Gedankensünden, alle Wünsche, alle Hoffnungen, alle Freuden, Furcht und Busse ohne Rückhalt geoffenbart werden!

Und wie unklar und dunkel jener Zeit auch noch dieses Ziel war, einzelne aufflackernde Lichter lassen doch schon seine Umrisse erkennen.

Nach der steifen, fast formelhaften Darstellung des Menschen in den Romanen der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, die ihre künstlerische Unfähigkeit, anders als durch rein äusserliche Schilderung die Gestalten zu differenzieren, hinter geborgten hyperbolischen Verlegenheitsphrasen verbargen, war doch schon das Bedürfnis nach einer verinnerlichten Schilderung wach geworden.

Bis jetzt war noch immer „l'immortel Héliodore" das vorbildliche Muster[44], aber ein Muster, dessen Kunst nicht völlig erfasst wurde und mehr in der Form als im Wesen nachgeahmt wurde. Wohl wurden wie in den „Αἰθιοπικῆς ἱστορίας βιβλία δέκα" die plumpen pedantischen Schönheitsregister, von denen sich ja der gesamte sophistische Roman frei zu halten wusste[45], auch hier grösstenteils

vermieden — obgleich der Einfluss der italienischen Renaissancetheoretiker, wie Ludovico Dolci, Firenzuola oder Niphus u. a.[46] sie gelegentlich zu Exzessen verleitete, die von den Romanparodisten weidlich satirisch ausgebeutet wurden[47], — aber sie waren auch blind für die feinen Pinselstriche, mit denen der grosse griechische Erzähler gelegentlich die Physiognomie seiner Figuren künstlerisch zu beleben wusste.

In der Regel gab es damals zwei Methoden die Menschen den Lesern in ihrer Erscheinung zu vergegenwärtigen. Entweder indem man anstatt der Schönheit — denn nur um diese handelt es sich — nur ihre Wirkungen auf die Umgebung darstellte[48], oder aber sie dadurch in ihrer ganzen Grösse und Vollendung charakterisierte, dass man durch direkte und indirekte Wendungen seine Unfähigkeit eingesteht sie zu schildern. Phrasen wie „qu'on a jamais vu" oder „le plus parfait ouvrage que le ciel ai jamais fait" werden in hundertfacher Variation benutzt, um vor die Phantasie des Lesers ein Bild überragender körperlicher Vollkommenheit zu zaubern, dem aber natürlich selbst die entfernteste plastische Anschaulichkeit fehlt[49]. Im besten Falle starre Masken und gebärdenlose Puppen. Manchmal wurden auch beide Wege kombiniert, und man muss nur die Schilderung der Heldin lesen, mit welcher der schon bei seinen Lebzeiten als geschmacklos berüchtigte Sieur de la Serre seine „Clytie de la Cour"[50] einleitet, um die traurige Hilflosigkeit dieser Mittel und Mittelchen

zu erkennen. Die für die damalige Romanpsychologie ziemlich selbstverständliche Voraussetzung, dass in einem schönen Körper auch eine vollkommene Seele wohne — „l'âme et le corps également accomplis" — enthob die Autoren dann der Verpflichtung auch diese noch zu schildern. Sie begnügten sich meist durch Mitteilung des Ausdruckes der Augen auf das Temperament der Menschen schliessen zu lassen.

Es war daher schon ein grosser Schritt nach vorwärts, als durch das Muster der „Portraits" der Literatur Vorbilder einer exakteren und intimeren Menschenschilderung zugeführt wurden, und es hört sich wie das Programm einer neuen reicheren kommenden Kunst an, wenn eine der Verfasserinnen dieser „Portraits parlants" den Grundsatz ausspricht: „L'humeur est le grand ressort de mouvement de l'âme". Wer hatte bisher unter all den Romanschriftstellern auf die Stimmungen der Seele geachtet? Die Charaktere waren fest umschrieben, typisch ausgeprägt, und ihre ja nicht seltenen Wandlungen plumpe unmotivierte Mittel, um die Handlung in ihrem Verlauf zu retardieren, um den Stoff auf mehrere Bände ausdehnen und ausspannen zu können. Im besten Falle war ein solcher Umschwung des Wollens, Meinens und Empfindens eine Laune, aber jene besondere, empfängliche Gemütslage, die durch tausende bewusste und unbewusste Eindrücke, durch Zeit und Umgebung bestimmt wird, war ihnen fremd gewesen. — Nun beginnt auch sie sich zu regen!

In der bekannten Novellensammlung von Visé — des Herausgebers des „Mercure galant" — „L'Amour échappé, ou les diverses manières d'aymer", (1669) die, wie die Schilderung der Gesellschaft „de la cour du grand Megistandre" (Ludwig XIV.) in der Rahmenerzählung beweist, stark von der Porträtgalerie der Montpensier beeinflusst ist, wird schon der allerdings unbeholfene Versuch gemacht, nicht nur Charaktertypen und Temperamente in ihrem Verhältnis zur Liebe in frei erfundenen Geschichten darzustellen, sondern hie und da, wie z. B. in der Erzählung „Manière d'aymer des Eniouez, des Melancoliques, et des Complaisans" auch der wandelbaren Stimmung der Personen Rechnung getragen[51]. Sie ist ja nicht etwa damals neu entdeckt worden, sie war im Leben, namentlich der Menschen, die durch eine verfeinerte Bildung und ihre so fein organisierte gesellschaftliche Existenz empfindlicher geworden waren, wohl vorhanden, aber man ist sich ihrer erst jetzt unter dem Eindrucke der Zeitverhältnisse mehr bewusst worden, rechnet mit ihr als einem Faktor des inneren Lebens und gestattet ihr einen Einfluss und Einwirkung bei der psychischen Umwandlung, welche den Menschen der Renaissance allmählich zum modernen Menschen ausgestaltet. Wohl haben auch spanische Einflüsse dabei mitgewirkt, denn gerade um diese Zeit begannen Balthasar Gracians Schriften auf die französische Literatur und auf die Ausgestaltung des Ideals vom vollkommenen Weltmann einzu-

wirken, und der spanische Jesuit war ja der erste, der auf die Bedeutung des „humor“, der Stimmung, aufmerksam machte, aber die Empfänglichkeit war vorhanden und wurde nur durch die fremden Anregungen verstärkt[52].

Und wie sich aus dem bisher Gesagten leicht erraten lässt, ist unter den zahllosen Stimmungen, die damals die Seele erfüllten und bedrängten, einer vor allen anderen die führende Stellung angewiesen, der Melancholie!

In ihr sammeln sich durch allmählichen Zuwachs die Elemente, die das Gemüt jener Menschen innerlich bereichern, verfeinern und den Einwirkungen des Lebens gegenüber sensibler machen. Natürlich war weder das Wort noch der Begriff für die Franzosen in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts etwas neues. Im Gegenteil! Die Melancholie war ihnen namentlich in der schönen Literatur ein wohlvertrautes, viel verwendetes Inventarstück. Sie war vor allem ein so wesentliches Element aller poetischen Liebesempfindung — namentlich im Roman —, dass ihr Fehlen fast auf eine Unvollkommenheit oder Schwäche der Liebe einen Schluss gestatten konnte. Wie sie das Liebesgefühl der Helden und Heldinnen des heroisch-galanten Romans, besonders seit d'Urfés „Astrée“ beherrschte, ist ja zur Genüge bekannt, und gerade dieses Schwelgen in solchen Stimmungen ist ja einer jener Punkte, an dem die satirische Verhöhnung der ganzen Gattung mit besonderer Vorliebe und besonderer Intensität einsetzte. Mo-

lière[53] ist ja nur eine Stimme aus dem grossen Chorus der Spötter, die über die träumerischen Melancholiker als eine typische Erscheinung der exponierenden Romanszenen sich lustig machen. Wie in den griechischen Liebeserzählungen, so hat ja auch in den meisten französischen Romanen aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts der erste Anblick der Schönen schwermütiges Liebesleid des Helden unmittelbar zur Folge. Aber auch die weiblichen Figuren können sich den melancholischen Anwandlungen nicht entziehen. Selbst die tapfere männermordende Amazone, die Hauptfigur des La Calprenèdeschen Romanes „Cassandre" wird zur Erhöhung ihres Zaubers als „rêveuse et mélancolique" geschildert[54]. Aber jetzt, wo unter dem Einflusse der geschilderten Bewegungen neue Kräfte auf die Seele zu wirken beginnen, hat auch das Wort nicht mehr seinen ganzen alten Bedeutungsinhalt bewahrt. Ein wesentliches Element hatte es ja schon früher eingebüsst. Die antike Auffassung der Melancholie als eines rein pathologischen Zustandes[55] war schon längst nicht mehr zulässig. Der medizinische Beisatz, der sie zu einer psychischen Krankheit, zu einer nahen Verwandten der Hypochondrie stempelte, war ihr allmählich abhanden gekommen. Wenn Molière seine Ärzte über die „mélancolie hypocondriaque" faseln lässt, so tut er es nur, um sich über ihr gelehrt tuendes Geschwätz lustig zu machen, und einer derselben beruft sich auch daher renommierend auf einen antiken Autor, auf den

„célèbre Galien“[56]. Mit dem Eliminieren dieses Nebensinnes ist ihr allerdings auch der ihr von Aristoteles zugesprochene Ruhm geraubt worden als ein Attribut des Geistes zu gelten[57]. Schon in der Renaissance wird ihre Eigenschaft als νόσος nicht anerkannt und Giovanni della Casa hat in seinem „Galateo“ sie einfach als ernsten Tiefsinn aufgefasst[58] und sie sogar als unvereinbar mit dem Idealbild, das er vom vornehmen geselligen Menschen entwirft, erklärt. Ja, er schränkt die Bedeutung so sehr ein, dass er nicht einmal die gesteigerte Empfindlichkeit als eine ihrer Eigenheiten gelten lassen will, da er diese als eine selbständige Gemütseigenschaft in einem späteren Kapitel behandelt und die „tenerezza“ und die „vezzosi modi“ als eine nur den Frauen zukommende Form des Empfindungslebens behandelt[59]. Diese Reduzierung und Abschwächung der Bedeutung der Melancholie hat dann in England, wo sie als eine angeblich nationale Eigentümlichkeit einen besonders breiten Raum in der Dichtung einnimmt und in vielen Schriften die mannigfachste Darstellung erhält, noch weitere Fortschritte gemacht. In Sidneys „Arcadia“, die ja in den französischen Übersetzungen[60] auch auf den dortigen Schäferroman nachhaltig eingewirkt hat, erscheint sie sogar so gemildert, dass sie von der Schwermut differenziert und nur noch als weise Vorsicht bezeichnet wird[61]. Völlig von ihrer ursprünglichen Bedeutung losgelöst, tritt sie dann bei James Howell auf, der sie in seinen „Epistolae Hoe-

lianae" (1641) einfach als „far more fruitful of thoughts, then other humour" definiert[62]. Eine solche Verwässerung und Verschiebung der Urbedeutung lag nun den Franzosen auch bei der Neuprägung und Umgestaltung des Begriffes ganz ferne. In der landläufigen Romanliteratur war ja ihr Wesen schon durch ihre ausschliessliche Verwendung als psychische Folgeerscheinung unglücklicher oder schmachtender Liebe fest umschrieben. Sich träumerisch und voll trüber schwermütiger Empfindungen und Gedanken in die Einsamkeit zurückziehen, in lauten Selbstgesprächen sein Missgeschick in der Liebe bejammern, den Namen der Angebeteten im düsteren Walde in die Rinden der Bäume einschneiden, sind die üblichen Symptome melancholischer Gemütsverfassung. Diese Stimmungen haben genau so wie in den antiken Dichtungen, in denen sie uns zuerst begegnen[63], eine vorwiegend elegische Färbung, einen ausgesprochen threnetischen Charakter. Und genau wie in der griechischen Elegie — von der wir ja allerdings nur kümmerliche Reste besitzen — hat auch hier die dargestellte Empfindung einen allgemeinen durchaus typischen Ausdruck erhalten, der fast schablonenhaft angewendet wird[64]. Nun darf man zwar bei einem so elementaren Triebe wie die Liebe nicht erwarten, dass sich die Grundformen seiner Äusserungen im Laufe der Zeiten allzu wesentlich ändern — und wir wissen aus der vergleichenden Geschichte der Volks- und Kunstlyrik verschiedener Epochen und Literaturen, wie nahe

verwandt sich der Ausdruck der erotisch-pathetischen Gefühle geblieben ist — aber eine fortschreitende Entwicklung ist beim Übergang der älteren Dichtung zur neueren doch nicht zu verkennen, das ist die immer zunehmende Abschattierung des besonderen Falles, die stärkere Betonung jener kleinen Abweichungen in der Empfindung, die dem einzelnen Individuum angehören. Es war ganz im Sinne der künstlerischen Anschauungen der Renaissance, wenn die gelehrten Dichter des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts für den Ausdruck ihrer oft nur fingierten Liebe sich des reichen Phrasenschatzes der Antike bedienten, wenn Aeneas Sylvius selbst für die heisse Leidenschaft seines Euryalus und seiner Lucretia sich Ovidische Floskeln borgte. Jedem grossen Dichter hat zu allen Zeiten ein Gott gegeben zu sagen, was er leide, und da durften die bescheideneren Talente, wenn sie dasselbe zu melden hatten, sich auch seiner Sprache bedienen. Nun aber soll er auch sagen, wie er leide. Und das ist dann ein persönliches Gut, das nicht geraubt oder geliehen werden darf. Es trägt den Stempel seines Ichs, seiner eigenen Individualität. Individualität! Das ist auch der Punkt, wo die Melancholie, dieses abgebrauchte Requisit der Dichtung, nun in Frankreich ihre neue Nuance um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erhält. Man beginnt jetzt, diese Stimmungen persönlich abzustufen, sie in ihrem Ausdruck mehr als bisher von der Eigenart dessen bestimmen zu lassen, der von ihr befallen

ist, und man braucht nur etwas schärfer zuzusehen, um sehr bald deutlich zu merken, wie dieser typische Gesamtbegriff nun in eine Reihe einzelner differenzierter Fälle sich aufzulösen beginnt. Die „Vapeurs mélancoliques“ Voitures[65], die als Pose auch im Kreise der Arthénice im Hôtel Rambouillet keinen tiefen Eindruck gemacht haben dürften, fallen ja noch in die frühere Zeit und sind wohl ebenso bedeutungslos und ihrem Wesen nach formelhaft aufgefasst wie etwa bei Jean-Louis Guez de Balzac, der von seiner „mélancolie devenue si noir“ spricht[66]. Aber dann lassen sich schon deutlich mannigfache Färbungen konstatieren. Die Melancholie jener Herzoginnen und Gräfinnen, die nun als eine Art seelisches Mittel betrachtet wird, um kosmetische Wirkungen zu erzielen, unterscheidet sich wohl scharf von den Empfindungen einer Madame de Sévigné, bei der ein stark ausgeprägtes Naturgefühl fördernd auf die Schwermut wirkt. Wenn von Madame de La Calprenède berichtet wird: „Elle est d'un tempérament bilieux et mélancolique, à s'affliger démesurément lorsqu'elle a quelque sensible affliction“[67], so hat dieses Bild kaum etwas gemein mit dem, das La Rochefoucauld von seiner Stimmung entwirft. „J'aurois pourtant, ce me semble, une mélancolie assez supportable et assez douce, si je n'en avois point d'autre que celle qui me vient de mon tempérament; mais il m'en vient tant d'ailleurs, et ce qui m'en vient me remplit de telle sorte l'imagination et m'occupe si fort l'esprit, que la plupart du temps ou je rêve

sans dire mot, ou je n'ai presque point d'attache à ce que je dis"[68]. Fräulein von Scudéry spricht wieder in einem ihrer späteren Romane „Mathilde d'Aguilar" von einer „mélancolie charmante"[69]. So liessen sich die Beispiele beliebig vermehren, aber schon die erwähnten dürften genügen, um zu zeigen, welch mannigfache Bedeutungsvariationen jetzt mit diesem einen Wort verbunden werden, nachdem es vorher ein einziger starr gewordener Begriff gewesen war. Und mit der immer fortschreitenden Berücksichtigung der individuellen Melancholie erweitert sich auch ihr Geltungsgebiet, und nicht nur die Gesamtanschauung und die Liebesempfindung, sondern auch das religiöse Empfinden, das Naturgefühl, ja selbst der Humor werden von ihr berührt und gefärbt. Was sie jetzt aber an Umfang gewinnt, verliert sie wieder an Schwere und Intensität, und so entwickelt sie sich schrittweise in jene Stimmung, die durch ihre „mollesse", durch ihren zwar ernsten, aber milderen Charakter auch eine Art κάθαρσις τῶν παθημάτων erzielt, die tragisch sich gebärdenden Leidenschaften abschwächen, die gereizten Seelen weicher stimmen hilft, für zartere psychische Erregungen, für feiner abgestufte seelische Beschwerden empfänglicher macht, mit einem Worte, im Laufe einer stufenweise sich vollziehenden Entwicklung langsam aus dem starren Zustand des angeborenen melancholischen Temperamentes in den labilen erworbenen der Sentimentalität überführte.

In der Dichtung tritt diese Evolution, die sich

wegen des unmerklichen Fortschrittes in zahlreichen Übergangsstadien sehr leicht der Feststellung entziehen kann, obgleich sie sich in semasiologisch differenzierten Synonymen wie „Bile noire, Folie, Tristesse, Rêverie, Minauderie, Douce passion“ u. s. w. ausdrückt, noch am wahrnehmbarsten in Erscheinung. Ihr war diese Melancholie, da sie ihre Ausdrucksmittel vermehren und verfeinern half, am willkommensten. Sie hat vielleicht am meisten dazu beigetragen, diesen meist komplizierten, psychischen Vorgängen, dadurch dass sie sie oft und mit Behagen verwendete, den Charakter eines gewissen Genusses beizufügen, in den von dieser seelischen Depression Betroffenen eine Art wohligen Reiz auszulösen, der sich durch das auf sich selbst bezogene Mitleid allein wohl nicht genügend erklären lässt und seine tieferen und letzten Gründe in der Eigenart der menschlichen Seele überhaupt findet. Dieser Selbstgenuss schmerzlicher Empfindung tritt uns nun zuerst in voller Klarheit bei den Dichtern selbst entgegen. Lange vor dem Goetheschen Bekenntnis:

Zart Gedicht, wie Regenbogen
Wird nur auf dunkeln Grund gezogen,
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie

lange schon vor diesem Bekenntnis, das doch eine Freude über die Bereicherung der poetischen Farbenskala erkennen lässt, hat ein französisches Dichtergenie uneingeschränkt vom:

sombre plaisir d'un cœur mélancolique [70]

gesprochen. Kein geringerer als der französischste aller Dichter, Jean de La Fontaine, berichtet es von sich, und gerade in der Zeit als die eben geschilderte Wandlung der Melancholie in die Sentimentalität im Werden war. Und so ist er denn der prophetische Verkünder jener neuen Weltanschauung, jener neuen Kunst, jenes kommenden Zeitalters geworden, die wir als empfindsam zu bezeichnen pflegen!

Es ist nicht leicht, den genussfreudigen Lebemann, der den „vieux fond gaulois“ nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Lebensführung bekundete, den Verfasser der heiteren lebenstrotzenden „Contes“, den grossen Fabulisten, als einen Anreger zu ernster oder gar schwermütiger Betrachtung der Welt oder des Daseins sich vorzustellen. Es wäre ja auch durchaus verfehlt, ihn etwa als einen ausgesprochenen Vertreter der Sentimentalität zu proklamieren. Aber die Vielseitigkeit seiner Begabung und seines Wesens, die ihm gestattet auch auf dem Titel des „Recueil de poésies chrétiennes et diverses“ als Herausgeber sich nennen zu lassen, ja in der „Captivité de saint Malc“ [71] eine ernst gemeinte fromme Miene aufzusetzen, ermöglicht ihm auch nach dieser Seite hin sich zu betätigen und Wirkungen auszuüben. Bei all seinem Epikuräismus hat La Fontaine doch auch über einen beachtenswerten Besitz von Empfindsamkeit und Gemüt verfügt. In einzelnen der Reisebriefe, die er an seine Frau — zu der er gerade nicht in einem gemütsvollen Verhältnisse stand —

gerichtet hatte, weiss er bei allem Vorwiegen der Frivolität und des Witzes eine solche Fülle feinen Empfindens, eines mit Sentiment gemischten Humors, zarten Naturgefühls und diskreter melancholischer Stimmungen zu vereinigen, dass man sie ohne Bedenken als die direkten Vorläufer von Laurence Sternes „Sentimental Journey" und Goethes „Reise in die Schweiz" ansehen darf[72]. Mit welch innerer Bewegung bringt er seine Liebe oder die Eifersucht auf einen bereits verstorbenen Nebenbuhler in den Elegien an Clymene zum Ausdruck? Mit dem selbstquälerischen Raffinement der Empfindsamkeit härmt er sich um Nichtigkeiten ab.

„Depuis que je vous vois, vous m'offrez tous les jours
Quelque nouveau poison forgé par les Amours.
C'est tantôt un clin d'œil, un mot, un vain sourire,
Un rien; et pour ce rien nuit et jour je soupire!"[73]

Ein andermal in der vierten Elegie ruft er ihr resigniert zu:

„Eh bien! j'en suis content? baignez-vous dans mes larmes".[74]

ein Bild, das ebenso zum ständigen Inventar der späteren empfindsamen Erzähler gehört, wie die „vautours de la mélancolie, les sombres jours, les inquiètes nuits, les noirs moments" und ähnliche Wendungen, die er in seiner posthum erschienenen sechsten Elegie häuft[75]. Und dann sein „Songe de Vaux"! Jenes entzückende Traumbild, in dem sich gegenwärtige und zukünftige Kunst gegenseitig zu reizvollster Wirkung verhelfen. Wie

werden hier die architektonischen Phantasien Foucquets, Lenôtres Gartenkünste, Poussins fein abgestimmte Landschaften und die vorgeahnte spielerische Grazie Antoine Watteaus, des „Meisters der Feste“, in diesem reizenden Gemisch von Prosa und Vers vor unseren Augen lebendig! Wie bietet es uns, trotz dem fragmentarischen Charakter, ein Werk von geschlossener künstlerischer Einheit! Und wie wunderbar versteht es der Dichter, hier dem graziösen Rokoko durch weiche ineinanderfliessende Farben einen romantischen Charakter, diesen anmutigen Figuren, die aus kunstvollen zeitgenössischen Gobelins ausgeschnitten erscheinen, durch einen Zusatz sentimentaler Empfindung warmes Leben zu verleihen!

„La Peinture après tous n'a droit que sur les corps;
Il n'appartient qu'à moi de montrer les ressorts
Qui font mouvoir une âme — — —“[76]

lässt er „Calliopée“, die Vertreterin der Dichtkunst, einmal sagen und deutet durch diese Festlegung der Grenzen der Malerei und Dichtkunst seine eigenen künstlerischen Anschauungen und Absichten an. Aber er verschmäht darum nicht den Reiz des Malerischen in diesem Werke, nur dass er ihn zu poetischen Wirkungen verwendet. Neben die unter einem Baume auf Veilchen schlummernde Aminta, die er mit der Lüsternheit eines erotischen Epikuräers schildert, stellt er sich selbst hin und hebt dieses Bild dadurch, dass er sein Empfinden sentimental färbt, aus der Sphäre roh sinnlicher Pikanterie in die Welt empfindsamer Liebe. Als

er die Schlafende von der Ferne erblickt, beginnt schon sein Herz — ohne dass er noch weiss, wer sie sei — ahnungsvoll zu pochen. „Je ne sais", ruft er dann aus „quelle émotion, dont je ne pouvois deviner la cause, me courut par toutes les veines"[77]. Und als er in der vom süssesten Zauber des Schlafs Umflossenen seine Aminta erkennt, da versenken sich sehnsüchtig die trunknen Sinne in den Anblick ihrer göttlichen Reize. „Je les considérai longtemps avec des transports qui ne peuvent s'imaginer que par ceux qui aiment. Encore est-ce peu de dire transports; car si ce n'étoit véritable enchantement, c'étoit au moins quelque chose qui en avoit l'apparence: il sembloit que mon âme fût accourue tout entière dans mes yeux"[78]. Von einer Nachtigall geweckt, springt Aminta eilends auf und will in stummer Scham entfliehen, als er die Davoneilende am Kleide fassend zurückhält! Wie von selbst stellt sich dabei die Erinnerung an das Bild des grossen Meisters von Castelfranco ein, der in seinem „Apollo und Daphne" eine gleich lüsterne Situation mit eben solcher edlen Anmut und sinnlich weicher Schwärmerei darzustellen verstanden hat[79].

Und um das Ganze webt die Göttin des Traumes ihren duftigen Schleier, so dass Menschen und Empfindungen nicht in scharfen Umrissen, sondern in verschwimmenden Linien erscheinen. Hie und da zerreisst der Dichter mit einer ironischen Grausamkeit — die sonst nur das Erbteil deutscher Romantiker ist — das zarte Gewebe, aber

selbst wenn wir dann auch schärfer zusehen können, finden wir keine Spuren jener heroisch-pathetischen Leidenschaft, die sich wie in den vorhergegangenen Romanen entweder in lautem Jammer ergeht oder in kühnen Taten entladet, sondern nur jene Neigung zu subtilerer Empfindung, welche die Liebe als ein intimes Erlebnis auf den engen Bezirk der eigenen Seele einschränkt.

Für die poetische Einkleidung der Vorgänge in einen Traum hat La Fontaine unter anderen sich auf den „Songe de Poliphile", auf die „Hypnerotomachia di Poliphilo" berufen[80]. Aber auch manches Motiv, z. B. das Erwecken der Schlafenden durch eine Nachtigall, ist aus diesem mystisch-allegorischen Traumgebilde des Dominikaners Francesco Colonna entlehnt. Von dorther mag auch manche schwül sinnliche Stimmung, manches Element mythologischer Schilderung stammen, die wir dann in seiner „Psyché", für die ja Apulejus nur das Gerüst der Handlung geliefert hat,[81] wiederfinden. Mit der Heldin der „Hypnerotomachia", mit der Nonne Lucretia Maura, die unter dem Namen Palia auf der Insel der Cythere ihr Traumdasein führt, hat die griechische Königstochter so wenig etwas gemein, wie La Fontaines Amor mit all den Liebesgöttern, die in den „Amours mythologiques" jener Zeit ihr Unwesen treiben. La Fontaine hat an seiner Heroine — und sie ist es im echten Sinne des Wortes durch ihren Übergang aus ihrer irdischen Existenz in die himmlische geworden — ein ka-

priziöses Wesen gemacht mit allen Reizen, Launen und Fehlern einer verwöhnten Französin seiner Zeit. Er schildert sie als „incapable de demeurer en un même état“ [82], eitel, neugierig, rechthaberisch und selbst in den schwierigsten ihr Lebensglück betreffenden Lagen ohne tieferes Empfinden. Selbst ihr sie blind bewundernder Gatte kann ihr den bitteren Vorwurf nicht ersparen: „Vous êtes tombée justement dans les trois défauts qui ont le plus accoutumé de nuire aux personnes de votre sexe, la curiosité, la vanité et le trop d'esprit“ [83]. Nur dass ihre verführerische Anmut, ihr bestrickender Zauber, ihre rührende Hilflosigkeit im Unglück versöhnend wirken und ihre Schwächen mildern. Ganz anders aber ist hier der Göttersohn Amor in diesem Bilde dargestellt. La Fontaine hat aus dem grausamen Knaben antiker — besonders anakreontischer — Lyrik hier einen weichen, gütigen, milden, rührseligen Jüngling geschaffen, der uns wie eine Gestalt des kommenden Rousseau'schen Zeitalters anmutet. Selbst der leichte, feine, schalkhafte Zug — den wir ja noch gelegentlich auf den Rafaelischen Fresken der Farnesina entdecken können — ist hier wegretouchiert, um einen schwermütigen Ausdruck an seine Stelle setzen zu können. Mit grösster Exaktheit hat der Dichter durch das ganze Werk hindurch die Stimmungen seiner beiden Helden auseinandergehalten. Psyche charakterisiert sich selbst als eine heitere Natur. „Une personne mélancolique ne manqueroit pas de donner à ce mari un air

sérieux, moi qui suis gaie, je lui en donnerai un enjoué"[84], sagt sie, als sie von dem Idealbilde spricht, das jede Frau nach ihrem Geschmack sich von ihrem Zukünftigen macht. Aber gerade diesem Bilde entspricht Amor am wenigsten. Ist er auch kein grausiges Ungeheuer, wie sie es manchmal befürchtet, so ist er auch nicht der übermütige heitere Mann, den sie sich wünscht. Der Ἔρος φιλόνεικος des antiken Romans ist hier ein weinerlicher Pantoffelheld, der in den kleinen Eheszenen den kürzeren zieht, geworden. Auf die Vorwürfe der Gattin erwidert er zuerst mit Seufzen: „Des soupirs il en vint aux pleurs, et des pleurs aux plaintes"[85]. Er ist mit einer „mélancolie extraordinaire" ausgestattet, die nur durch die Zärtlichkeiten der Gattin verschleiert wird[86]. Auf eine stürmisch leidenschaftliche Rede seiner göttlichen Mutter, die ihn zum Verzicht auf seine Liebe drängt, weiss er nur durch Tränen und Handkuss zu antworten, ebenso wie er beim Jammer der Psyche sich nur durch Weinen zu helfen imstande ist. Er ist schon mit dem ganzen Requisitenkram des empfindsamen Menschen ausgestattet, auch mit jener verhängnisvollen Gabe, durch Tränen wieder Tränen hervorzurufen. Sogar Psyche, die selbst in der grössten Not von der Melancholie als einer ihr fremden Gemütseigenschaft spricht[87], wird davon infiziert, und so erweitern sich manchmal solche Rührszenen, die Amor veranstaltet, zu „conversations de larmes"![88] Noch in der ersten Zeit ihrer jungen Ehe mault sie einmal etwas miss-

mutig über die Traurigkeit ihres unsichtbaren Gatten. Als Antwort erfolgen wieder Seufzer und Tränen: „Il se mit ensuite à pleurer, mais fort tendrement; puis, cédant à la douleur, il se laissa mollement aller sur le sein de la jeune épouse, qui, de son côté, pour mêler ses larmes avec celles de son mari, pencha doucement la tête; de sorte que leurs bouches se rencontrèrent, et nos amants, n'àyant pas le courage de les séparer demeurent longtemps sans rien dire“ [89].

In der nach dem Muster der platonischen Dialoge angelegten Rahmenerzählung, in welche „Les amours de Psyché et de Cupidon“ eingeschoben sind, lässt der Verfasser bei dieser Szene im Vortrag eine Pause machen. La Fontaine gesteht selbst ein, dass er diese Stelle nie lesen könne, ohne sich bewegt zu fühlen, und lässt sich darin auch von dem Spotte seines Freundes Gélaste nicht beirren [90]. Und mit demselben Raffinement wiederholt er bei einer zweiten Stelle, die einen Höhepunkt in der Erzählung bedeutet, den gleichen Kunstgriff, durch Unterbrechung die erregte Stimmung nachhaltiger ausklingen zu lassen. Der Erzähler bittet, ihm die Fortsetzung zu erlassen, die Zuhörer würden von ihr zu sehr gerührt werden. Und um diese Stimmung ganz auszukosten, wird von einem der versammelten Freunde der Vorschlag gemacht, sich jetzt, wo die Hitze bei vorgeschrittenem Tage sich gemildert habe, auf das Gras niederzulassen, die Herrlichkeiten der wunderbaren Anlagen dabei zu geniessen, und dem Erzähler zuzuhören: „et

(nous) plaindrons“ heisst es weiter „les peines et l’infortune de son héroïne avec une tendresse d’autant plus grande, que la présence de ses objets nous remplira l’âme d’une douce mélancolie. Quand le soleil nous verra pleurer, ce ne sera pas un grand mal: il en voit d’autres par l’univers, qui en font autant non pour le malheur d’autrui, mais pour le leur propre“. Und nun entspinnt sich zwischen den vier Freunden die den Kreis bilden, Polyphile (La Fontaine), Acante (Racine), Ariste (Boileau) und Gélaste (Molière oder Chapelle) eine heiter erregte Debatte über die Bedeutung des Mitleids, der Rührung und der Tränen in der Dichtung, die nur erkennen lässt, wie sehr sich der Verfasser über Wert und Wirkung dieses Hauptmittels empfindsamer Schriftstellerei schon damals im klaren war, und wie er wohl imstande war, das Weinen homerischer Helden als einen elementaren Ausbruch des Schmerzes von den Tränen, die uns die Rührung über das Schicksal anderer Menschen entlockt, zu scheiden[91]. Den Helden seiner Liebesgeschichte feuchtet er die Augen auf jede Weise mit der Absicht, auch mannigfache Rühreffekte beim Leser dadurch zu erzielen, nach dem empfindsamen Rezept, das er seinen Freund Racine in der Rahmenerzählung aussprechen lässt: „La compassion a aussi ses charmes“[92]. Und solche „molles délices“ weiss er hier und überall, wo es ihm auf Rührung ankommt, wohl anzubringen. Er vermeidet bewusst jede wahrhaft starke leidenschaftliche Erregung, jede Dissonanz wird in eine

sanfte Harmonie aufgelöst, die die Seele bewegt, ohne sie zu erschüttern. Matte Menschen, die auch in ihrem Weh und Schmerz nicht imstande sind, so durchdringend wie Philoktet zu schreien, sondern nur schmachtend seufzen und stille Tränen über die Wangen rollen lassen. Und so brachte er es fertig in seiner „Courtisane amoureuse“[93] einen, das menschliche Gemüt tief aufwühlenden Stoff so zu wenden, dass das tragische Mitleid in eine wohlige, behagliche, rührselige Stimmung zerfliesst. Wohl hat er die Fabel dieser kleinen Erzählung genau einer italienischen Quelle, der „Cortigiana innamorata“ des Girolamo Brusoni, entlehnt, aber dass er die schon in dieser älteren Fassung enthaltenen sentimentalen Elemente übernimmt und verstärkt, lässt deutlich auf seine Tendenz schliessen[94]. Was hätte ein Dichter, der die letzten Konsequenzen nicht scheut, aus der Figur der Constance, „une de ces femmes qui font plaisir aux enfants sans souci“, in deren unheiligem Herzen mit einem Male eine echte, heisse, glühende Leidenschaft emporlodert, gemacht? In dieser Gestalt, die seit La Fontaine nie mehr aus der französischen Literatur verschwunden ist und die eine merkwürdige Kombination von jenen feilen Weibern, wie sie Aretinos grausame Feder malt, und dem Griseldistypus des Boccaccio darstellt, hat er alles überschäumende Kraftgefühl einer Courtisane der Renaissanceepoche beseitigt und nur die rührende Hingabe und Demut hervorgehoben, jedoch die Erniedrigung dieser schönen Sünderin,

die an ihrem einzigen Gute, an ihrer Schönheit, zu zweifeln beginnt, nur so weit geführt, dass sich ein stärkeres Mitgefühl für sie regt, um es dann durch einen etwas platten befriedigenden Schluss zu jener Stimmung abzuschwächen, die gerade stark genug ist, um die Leser zu rühren. Kurze Zeit vor La Fontaine hatte ja auch Visé in seiner Novellensammlung „L'Amour échappé“ eine „Courtisane amoureuse“, die „Corinne“ seiner Erzählung „Manière d'aymer des Courtisanes“, in die Literatur eingeführt. Auch er schildert seine Heldin von einer aufrichtigen Liebe zu einem über ihr stehenden Mann ergriffen, aber sie ist frei von sentimentalen Regungen und versinkt von ihrer Vergangenheit — die sie ihrem Geliebten gegenüber in milderem Lichte darstellt — und von ihrem schwachen Charakter mitgerissen, ohne tiefe seelische Kämpfe in den Schlamm zurück, den sie eben verlassen hatte[95]. La Fontaines Nymphe — im Sinne des damaligen Sprachgebrauches — die bei der Erinnerung an ihr früheres „Métier“ dem Geliebten nur unter Erröten ihre Liebe gesteht, der selbst das Martyrium ihrer heftigen Leidenschaft nur Worte entsagender Hingebung entlockt, hat dagegen schon etwas von jenen „zärtlichen“ Seelen, die in der sentimentalen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts eine herrschende Stellung einnehmen, wie überhaupt La Fontaine, dem zu Platon sich bekennenden Dichter, auch in einzelnen seiner Figuren schon dunkle Vorstellungen der „ψυχὴ καλή“ vorschwebten. Als Amors schwergeprüfte

Gattin zur Strafe für ihre wiederholte Neugier sich in eine Mohrin verwandelt, da lässt sie der Dichter schon eine Standrede gegen die sinnliche Leidenschaft halten, welche „ne doit point entrer dans une belle âme!“[96] Man wäre geneigt zu glauben, dass sich hier La Fontaine ganz der Empfindsamkeit zugewendet habe, aber der lebensfrohe Charmeur, dessen Devise das „Amusons nous“[97] war, macht immer auf halbem Wege Halt. Überall sind Spuren, überall Anzeichen der sentimentalen Anschauungen und Neigungen zu konstatieren, aber er hält sich, mit weisem Bedacht um die Folgen besorgt, vor den letzten Schritten zurück und jede psychische Erregung, die sein künstlerisches Endziel — „mon principal but est toujours de plaire“ heisst es in der Vorrede zur „Psyché“ — stören könnte, wird auf den Grad abgetönt, der die „plaisanterie“ nicht mehr ungünstig beeinflusst. Mit seinem „jargon d'amourettes“, dem rasch dahingleitenden Fluss seiner Sprache, ist es ihm ein leichtes zu mildern, mit ironischem Lächeln abzuschwächen und zu verhindern, dass die Seelen seiner Geschöpfe völlig von Empfindsamkeit ergriffen werden oder in ihr ganz aufgehen, denn wie es in dem gleichfalls sentimental gefärbten „Faucon“ heisst: „Après les pleurs l'allégresse eut son tour“[98].

II.

Während nun La Fontaine auf diese Weise diese neuen Errungenschaften des Gemütes sozusagen nur in kleiner Münze in Umlauf setzt, taucht in demselben Jahre, in dem seine „Psyché“ erschienen war, ein kleines, unscheinbares Büchlein auf, das mit Verzicht auf alle Vorsicht, ohne Bedacht auf den „goût du siècle“, dem der grosse Erzähler doch noch wie einem Götzen manches Opfer bringt, so völlig der menschlichen Seele ihr Recht gewährt, dass es uns wie eine Heilsbotschaft, wie die Ankündigung eines neuen Weihefrühlings der Kunst anmutet!

Im Jahre 1669 ist es in Paris bei Claude Barbin, dem Verleger der „Psyché“, erschienen, und „Lettres Portugaises“ ist es betitelt[1]. Vielleicht hätte es mit mehr innerer Berechtigung als La Fontaines Werk „Psyche“ getauft werden können, denn es enthält in Wahrheit die Geschichte einer Seele. In allem und jedem so recht das Gegenstück der bisherigen Romanliteratur. Statt der zehnbändigen Romanmonstra ein kleines zierliches Duodezbändchen. Statt der grossen remarquablen Historien von Haupt- und Staatsaktionen, oder der krausen Erlebnisse kostümierter Schäfer und Schäferinnen ein dürftiger Vorgang, dessen Inhalt mit wenigen Worten erschöpft werden kann; statt eines grossen lärmenden Kampfes und aufregenden Waffengeklirrs

amadisischer Helden, statt prunkender Hoffeste, frivoler Spielereien, Verkleidungen, Geschlechtswechsel, selbstgefälliger lauter Liebesklagen, die oft noch durch das Echo verdoppelt wurden, nichts als das schmerzliche Wimmern einer in ihrem Herzen tief verwundeten Frau! Dort rasen die Helden durch die weite Welt, irren planlos an den Ufern aller nahen und fernen Flüsse, um die spröde Herzensschöne durch Kampf oder List zu erjagen, hier sitzt eine Frau einsam hinter den Eisenstäben des Klostergitters, voller Bangigkeit und ohne Erfolg nach dem Erwählten ihrer Seele auslugend!

Einige Briefe einer Nonne an ihren in der Ferne weilenden Geliebten. Keine Entführung, kein Duell, keine lüsterne Erinnerung an genossene Liebesfreuden, ohne künstliche Drapierung, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, nichts als eine inhaltsarme Liebesbeichte einer schlichten Frau! Man hätte glauben dürfen, sie wäre im geräuschvollen Leben der Zeit ungehört verhallt! Es war ja keine Liebe, die Antrieb und Sporn zu kühnen ritterlichen Taten gab, es war auch kein Getändel hoher Fürsten und Prinzessinnen oder Liebesirrungen, an denen man, um mit Frau von Sévigné zu sprechen, wie der Vogel an der Leimrute hängen blieb, kein stolzer mit allen Tugenden und Künsten ausgestatteter Held, keine mit all den typischen Reizen geschmückte Heldin — und trotzdem ein tiefer, nachhaltiger Eindruck, der diese Blätter zu einem künstlerischen Ereignisse von historischer Bedeutung macht!

„Zufällig naht man sich, man fühlt und bleibt,
Und nach und nach wird man verflochten.
Es wächst ein Glück, dann wird es angefochten:
Man ist entzückt; nun kommt der Schmerz heran,
Und eh man sich's versieht, ist's ein Roman.

Dieses Goethesche Rezept, nur noch vereinfachter, ist auch hier angewendet.

Eine junge portugiesische Nonne schreibt aus dem Kloster ihrem Geliebten, einem französischen Offizier, den sie zufällig kennen gelernt hat und der sie, durch äussere Verhältnisse genötigt, verlassen hat und in seine Heimat zurückgekehrt ist, einige Briefe, in denen sie ihm ihren Seelenzustand getreu berichtet. Ein grosser eintöniger Monolog einer Verlassenen! Einen stofflich dürftigeren Roman wird es bis dahin kaum gegeben haben. Was war nun das Neue, das Rare, das diesem Büchlein doch diese starke Resonanz, die sich in zahllosen Auflagen, Fortsetzungen und Nachahmungen äusserte, verschafft hat? Die Briefform gewiss nicht. In diesem „siècle épistolaire", in dem die Kunst des Briefschreibens eine ungeahnte Höhe erreicht hatte, in einer Zeit, in der noch die Briefe eines Voiture, eines Balzac das Entzücken aller Gebildeten erweckten, die „Billets galants" und „Billets doux" nicht nur im fingierten „Royaume de Tendre", sondern auch in der wirklichen Welt von Bedeutung waren, die grosse Virtuosin der Mutterliebe, Madame de Sévigné, sich in Briefen auslebte, und vor allem die ganze Romanliteratur des abgelaufenen halben Jahrhunderts in den Liebesepisteln fast ihren Zweck

suchte, Sammlungen von „Lettres amoureuses“ und Briefsteller für alle Stände und Zwecke fast bis zum Überdruss erschienen waren, konnten fünf Briefe, die aus dem Portugiesischen ins Französische übersetzt wurden, kaum einen Eindruck machen. Und dazu Briefe einer Unbekannten, Ungenannten. Noch galt damals in der Kunstlehre die Regel, dass nur die Freuden und Leiden Hochgestellter Anteil erwecken dürfen. Die Geschichte derer, die keine Geschichte hatten, konnte ungeschrieben bleiben. Auch der Stand der Briefschreiberin oder der Ort, aus dem die Briefe kamen, dürften kaum einen Reiz ausgeübt haben. Wie achtlos ging jene Zeit an den schmerzensreichen Liebesklagen einer Heloïse oder an der „Historia calamitatum“ eines Abaelard vorbei, obgleich sie ja durch die zeitliche Entfernung eines halben Jahrtausends noch den vielbegehrten Zauber historischer Färbung hatten? Wer kümmerte sich damals um den „Paraclet“ dieses „Troubadours unter den Scholastikern“ oder um das Benediktinerkloster Argenteuil bei Paris, von wo aus Heloïse in heisser Sehnsucht ihrer Liebe nachweinte?

Kein formaler, kein stofflicher Reiz konnte also die Leser locken, aber dafür enthielten diese wenigen Blätter einen Inhalt, welcher der Gesellschaft, die durch die Verinnerlichung ihres Lebens empfänglich gestimmt war, wie eine neue Offenbarung erscheinen musste, da hier zum erstenmale in der modernen Literatur ein tiefer Einblick in das intime Seelenleben einer

Frau gewährt wurde, da die Liebe, die diese Briefe enthielten, so völlig anders geartet war als alles, was bisher über diese Leidenschaft gesagt, erzählt und geschrieben wurde, da sie von einer elementaren Ursprünglichkeit war, die sie himmelweit von der durch die Romane kanonisierten Form unterschied. — Die ganze Reihe von Frauengestalten, die seit d'Urfés „Astrée" bis auf La Fontaines „Psyché" auf dem Plan erschienen war, mutete gegenüber der unscheinbaren Persönlichkeit der portugiesischen Nonne wie die steifen wenn auch virtuos gemalten Bilder einer Ahnengalerie an, in die sich ein lebendiges Wesen verirrt hat und nun durch die Wirkung ihrer leibhaftigen Existenz die Farben noch matter, die Gesichter noch ausdrucksloser, den künstlerischen Eindruck noch dürftiger macht. Und im Grunde genommen waren ja auch alle diese Heldinnen die Glieder einer grossen Familie, die ihre Ahnen in dem berühmten Paare Céladon und Astrée verehren durften. Wie scheinbar mannigfaltig die Physiognomien all dieser königlichen Schäferinnen, all dieser vornehmen Prinzessinnen waren, wie sehr sich auch Astrée, Diana, Léonide, Galatée, die Geschöpfe der d'Urfé'schen Phantasie, von der Alcidiane des Gomberville, der Diane des Gombauld, der Ariane des Desmarets, der Cléopâtre, Cassandre, Placidie, Albisinde des La Calprenède, Isabelle, Mandane, Clélie der Mademoiselle de Scudéry — um nur einige aus der unübersehbaren Schar zu nennen — in der ihnen

von den Verfassern zugedachten äusseren Erscheinung unterscheiden, wie sehr sie in ihrer psychischen Ausgestaltung differenziert waren, so sind ihnen doch — wenn der Ausdruck auf Phantasiegebilde anwendbar ist — gewisse Rasseeigentümlichkeiten, Gattungsmerkmale, gemeinsame Familienzüge eigen, die leicht den Durchschnittstypus aller dieser Wesen erraten lassen.

Auch abgesehen von dem grotesken Beiwerk, mit dem sie alle ausstaffiert sind, kann man sie schon an der Unbiegsamkeit ihrer Seele, an ihrem geringen Seelenvermögen erkennen. Sie handeln und fühlen, sie lieben und hassen nach einem festen, den konstruierten gesellschaftlichen Formen und Anschauungen entsprechenden Schema oder nach einer bewussten oder unbewussten Anamnese an vorangegangene Vorbilder, was ja bei den mit platonischer Weisheit gesättigten Figuren nicht auffallend ist. Jede ursprüngliche Regung ist ihnen fremd. Ihre Leidenschaft ist selbst in den heftigsten Ausbrüchen stilisiert, die verworrensten Empfindungen abstrakt nach dem Muster antiker Rethorenkunststücke behandelt. Jede Abweichung von diesen Schematen wird als niedrig komisch empfunden, wofür die Figur des Hylas in der „Astrée" ein oft nachgeahmtes Beispiel gibt, und es spricht nur für den guten künstlerischen Geschmack La Fontaines, wenn er ihn, den „Patron des indiscrètes", der in La Fontaines Oper „Astrée" in einer heiteren „Villanelle" seine Unbeständigkeit preist, als die eigentliche Hauptperson, als den

„véritable héros de l'Astrée" angesehen wissen möchte [2]. Aber solche Menschen bleiben in diesen Massenversammlungen seelisch starrer Figuren vereinzelt, und die psychisch determinierten beherrschen alle Romane.

Und nun erscheint in diesem Kreise eine Frau voller innerer Lebenswärme, die in echt weiblicher Empfindung, mit allen den Sprüngen gegen die Folgerichtigkeit, mit bewegten Worten, die unmittelbar aus ihrer Seele herausströmen, ihrer Liebe, ihrer Sehnsucht, ihrem Schmerze, ihrer impulsiven Leidenschaft beredten Ausdruck gibt! Diese leidenschaftliche hinreissende Sprache der Zärtlichkeit, diese schrankenlose seelische Hingebung an den Geliebten, dieser ununterbrochene rasche Wechsel zwischen heisser atemloser Rede und milden, sanft melancholischen Sätzen, diese anmutige Nachlässigkeit in der Gedankenfolge, das alles bedeutete auch eine künstlerische Umwälzung, die Befreiung von der Gebundenheit des Ausdruckes in der Wiedergabe seelischer Erlebnisse.

Wohl hatte schon Madame de La Fayette in ihrem Erstlingsroman, der 1662 erschienenen „Princesse de Montpensier", in Erfindung und in der Sprache eine Abwendung vom alten Romanstil, vom „roman romanesque", deutlich bekundet, aber nur, indem sie sich dem kalten Stil der „Relation", wie er in der damaligen Novelle üblich war, näherte. Dadurch, dass sie die handelnden Personen aus den Hofkreisen entnimmt,

den Vorgang selbst in die Zeit Karls IX. verlegt, ihn also in eine historische Perspektive rückt, in der Erfindung sich an alte italienische Novellenmotive anlehnt, die Hauptereignisse in pointierte ausgeklügelte Situationen presst, raubt sie sich selbst die Möglichkeit das eigenartige neue Problem, das sie hier behandelt, auch in der Ausführung künstlerisch neu zu gestalten.

Die Sprache zeigt die gleichen Schwächen, die uns in der Erzählungsliteratur jener Zeit so oft begegnen. Schilderung der Erregung, ohne dass man dem Berichterstatter den inneren Anteil anmerkt, Verlegenheitsphrasen, wo etwas Bedeutendes dargestellt werden soll, kurz, ein leidenschaftsloser Chronikenstil ohne einen Lebenshauch, die Liebe temperiert durch Sitte, Vernunft und gesellschaftlichen Zwang! Wie anders aber erscheint sie in den „Lettres Portugaises"! Ungehemmt von sittlichen Einwänden, ungestört durch äusseren Zwang, ergiesst sie sich wie ein Strom durch diese Briefe. Aus jeder Wendung schlägt der Atem des Lebens entgegen, alle Zufälligkeiten des täglichen Daseins werden ohne Rücksicht auf ihre ästhetische oder moralische Bewertung mit verblüffender Treue wiedergegeben. Der Tummelplatz der Leidenschaft wird vom Salon, vom Parkett des Hofes in ein einzelnes Herz verlegt!

Seitdem Aeneas Silvius die Schicksale des deutschen Kanzlers Schlick und dessen wundersame Liebschaft mit einer edlen Bürgerin in Siena in ergreifender — auch durch gelegentliche An-

leihen aus der klassischen Literatur nicht gestörter — schlichter Weise vorgetragen hatte, war nie wieder in der Literatur die starke ungezügelte Leidenschaft eines weiblichen Herzens in so erschütternder Weise gezeigt worden wie hier[3]. Schon dass eine Nonne nicht im Sinne humanistischer Facetientendenz hier auftritt, war etwas Ungewohntes. Kein mannsüchtiges Weib, unter dessen geistlichem Habit sich das Herz einer Courtisane versteckt, keine Magdaleine Buvent, deren skandalöse Liebesbekenntnisse seit 1652 noch in der Erinnerung fortlebten[4], sondern eine Jungfrau, die, einmal von der Liebe ergriffen, eine Art Heimweh nach ihr hat, eine hochgestimmte Seele, die neben dem heissen Sehnen nach dem Manne ihres Herzens mit fast gleicher Leidenschaftlichkeit grüblerisch in ihrem eigenen Schmerze wühlt. Kein steifes Pathos, keine kalte Glut, kein gekünstelter Jammer, sondern ein unruhiges Hin- und Herwogen der quälenden Empfindungen, allemal wie blitzartig erleuchtet durch die Erinnerung an das vergangene Glück!

Diese Frauengestalt, dieses Fühlen, diese echten Laute seelischen Schmerzes, und vor allem diese Liebe war den Menschen des siebzehnten Jahrhunderts neu und überraschend!

Es klingt fast paradox, den Zeitgenossen des galanten Jahrhunderts, denen ja die Liebe eine der Hauptangelegenheiten ihres Daseins war, diese Kenntnis abzusprechen. Vielleicht ist auch zu keiner Zeit die theoretische Beschäftigung mit dieser

Leidenschaft und dem ganzen Komplex der verwandten und Folgeempfindungen in Frankreich so intensiv betrieben worden wie in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Man analysierte, man sezierte sie, sie war der beliebte Stoff geselligen Plauderns, sie war das in allen Variationen virtuos gespielte Thema an den berühmten „Lundis" des Hôtel Rambouillet, an den „Samedis" der Mademoiselle de Scudéry und bei den gleichen Veranstaltungen provinzieller „Ruelles". Aber dieses Interesse für ihre Eigenart war ein vorwiegend dogmatisches, das mit der erlebten Empfindung keine Berührung hatte, eine Art gelehrter Neugier, ein Wissen von der Liebe, eine „science romanesque", für die man sich die Quellen aus der antiken Literatur, aus der Psychologie der Alten holte. Für Liebe, Freundschaft, Hass, Eifersucht, kurz für das ganze Inventar menschlicher Leidenschaften wurde der Massstab angelegt, den Geschichte, Mythologie, Poesie und Philosophie des klassischen Altertums dafür boten. Es gibt wenige damit zusammenhängende seelische Vorgänge im heroisch galanten Roman, für die sich nicht von dort Analogien herbeischaffen liessen. Nur ihre Einkleidung, ihre Kombinationen und vor allem die masslose Verwendung war neu. Dazu kam noch der geradezu elementare Einfluss der italienischen Renaissanceliteratur, für die ja dieses Thema eine gleich starke Anziehungskraft ausgeübt hatte. Aber wenn von den zahllosen theoretischen Traktaten, Dialogen und Diskursen über die Liebe, die

seit dem sechzehnten Jahrhundert in Italien und Frankreich ununterbrochen erschienen waren, auch nur der eine vom bekannten Apologeten des Hauses Mantua, Mario Equicola d'Alveto verfasste, „Di natura d'Amore" zugänglich gewesen wäre, er allein hätte genügt, für das literarische Schaffen des ganzen Zeitalters die Bilder, Motive, Tendenzen, Vergleiche, Raisonnements und Analysen zu liefern. Über dreizehnhundert Hinweise auf diese Stoffe sind in der „Tavola di tutte le cose notabili comprese nel libro di Natura d'Amore" verzeichnet[5], und selbst in den umfangreichsten Romanen jener Zeit ist kaum eine noch so komplizierte Äusserung über die Liebe vorhanden, die wir in etwas primitiver Fassung in dieser Liebesschatzkammer nicht finden könnten.

D'Urfé, La Calprenède, Gomberville, vor allem aber die Scudéry haben zwar nun die Varietäten der Liebe nicht so plump systematisch klassifiziert wie die zahlreichen Novellisten jener Zeit, die für die „Amours volages, jalouses, trompées, fidèles, inconstantes" u. s. w. einfach die Schulbeispiele aus dem grossen Vorratshause der internationalen Anekdotenliteratur und der „chronique scandaleuse" der Höfe und Weltgeschichte sich holten[6], aber auch sie waren von einer doktrinären Auffassung nicht frei und haben mit vollem Bewusstsein die verschiedenen Erscheinungsformen der Liebe in ihren Romanfiguren strenge auseinandergeschieden und sich von jeder Verdunklung dieser Empfindung fern gehalten. Schon über das gleichzeitige Auf-

treten von Liebe und Eifersucht wird manchmal verwundert peroriert. Und eine solche abstrakte Behandlung hat zur Folge, dass diese für die Romane grundlegende Empfindung objektiviert und fast unabhängig vom Individuum dem sie angehört, behandelt wird. Mythologische Vorstellungen, der Einfluss der platonischen Lehre, alles wirkt zusammen, um die Liebe in einem gewissen Sinne zu materialisieren, ihr eine Art selbständige Existenz zu verleihen, sie zu jenem Ἔρος zu gestalten, von dem es schon im Symposion heisst: „ἐν γάρ ἤθεσι καὶ ψυχαῖς θεῶν καὶ ἀνθρώπων τὴν οἴκησιν ἵδρυται[7], und ihr dadurch die Mannigfaltigkeit zu rauben, die ihr die individuellen Verschiedenheiten der Menschen verschaffen. Und so ist bei all der Liebe, die uns die vorangegangene Erzählungsliteratur im Überfluss geboten hatte, auch nicht ein Fall vorhanden, bei dem sie wie in den „Lettres Portugaises" in ihren Äusserungen und ihrer Gestaltung aufs engste und untrennbar mit dem Wesen verknüpft wäre das sie besitzt, das von ihr ergriffen ist.

Aber vielleicht ist die angeführte Romanliteratur gar nicht das richtige Vergleichsobjekt, nicht der rechte Massstab, an dem diese Liebe gemessen werden kann. In den portugiesischen Briefen haben wir ja gar nicht das Werk eines Dichters vor uns. Emsiger Spürsinn hat ja schon längst in der Schreiberin, in der „Soror Marianna", einen Spross aus dem edlen portugiesischen Geschlechte der Alcoforado aus der Provinz Alemtejo, in dem ungetreuen Liebhaber — dessen In-

diskretion wahrscheinlich die Briefe ihre literarische Existenz danken — den jungen französischen Hauptmann Noël Bouton de Chamilly, späteren Grafen von Saint-Léger, den tapferen Verteidiger von Oudenarde, dem bei Ypern und Heidelberg verwundeten Feldherrn und nachmaligen Marschall von Frankreich entdeckt. Man hat das Kloster — das der Franziskanerinnen in Beja — aufgefunden, in dem sich dieser kurze Roman abgespielt hat, aus welchem diese schmerzlichen Ergüsse der unglücklichen Nonne in die Welt gegangen sind. Wie sollten nicht gegen dieses Stück erlebten Lebens alle Phantome einer durch die Konvention unfrei gewordenen Phantasie verblassen? Aber anderseits liegen diese Briefe auch nicht im Original vor. Die Urschrift ist verschwunden, und die heute bekannte portugiesische Fassung ist nur eine Rückübersetzung aus dem Französischen[8] mit all den unfreiwilligen und unvermeidlichen Retouchen, die nicht nur ein zweimaliges Übertragen, sondern auch die Schwierigkeit für den Modernen, alten Sprachgeist zu rekonstruieren, zur Folge haben musste. Als Übersetzer ins Französische gilt jener leichtfertige Freund der Madame Scarron, Pierre Girardin de Guilleragues, den Boileau als

„Esprit né pour la cour, et maître en l'art de plaire“

in einer seiner „Épîtres“ rühmt, aber weder diese Charakteristik, noch die in den Memoiren Saint-Simons[10], die ihn als „garçon gourmand, plaisant, de beaucoup d'esprit“ darstellt, reichen bei

dem völligen Mangel an literarischen Erzeugnissen seiner Feder aus, um seinen Anteil am sprachlichen Ausdruck festzustellen oder die Treue der Übersetzung zu prüfen. Darf man aber nach allgemeinen Eindrücken urteilen, so wird man nicht zweifeln, dass die vorliegende Fassung nicht nur, wie der Verleger in seinem Avis „Au Lecteur" sich ausdrückt, eine „Copie correcte de la traduction" sei, sondern auch der ursprünglichen Form möglichst nahe gekommen ist, so echt frauenhaft erscheinen die Gedanken wiedergegeben, so sehr weisen alle Eigenheiten des Stils auf eine weibliche Feder hin. Die häufigen kurzen Exklamationen, die rasch hintereinander stürmenden Fragen, die gar keine Antwort verlangen, diese ohne Rücksicht auf die Wirkung sich häufenden Wiederholungen eines Wortes, das alles kann nicht auf das Kerbholz des Mannes kommen, der durch seine geistvollen Bonmots berühmt war und, wie Boileau von ihm erzählt, nicht nur zu reden, sondern auch zu schweigen verstand[11]. Ihr ausgesprochen weiblich subjektiver Charakter tritt aber auch bei ihrer Vergleichung mit den Frauenbriefen jener Zeit deutlich zu Tage. Die Briefe, die Mademoiselle de Scudéry in ihre Romane einschaltet, kommen hier natürlich als Fiktionen gar nicht in Betracht[12]. Sie unterscheiden sich übrigens von den Männerbriefen weder durch einen anders gefärbten Gefühlsinhalt, noch durch einen frauenhaften Ausdruck. Sie waren dort eben ein von der literarischen Mode favorisiertes Mittel der Mitteilung,

das die Romantechnik auch ohne zwingende Notwendigkeit zum galanten Aufputz der Werke verwendete. Aber auch die Privatbriefe, die damals geschrieben wurden, waren auf die Möglichkeit, auch von anderen gelesen werden zu können, zugestutzt, verloren dadurch den vertraulichen Charakter und haben bewusst die literarische Form angenommen, wie sie von den Epistolographen jener Tage gepflegt wurde, und wenn auch selbst Madame de Sévigné in den Briefen an Madame de Grignan in mütterlicher Unbefangenheit „ihrer Feder die Zügel über den Hals warf", so war sie durch die Briefe an Bussy de Rabutin oder an Coulanges den Zaum so gewöhnt, dass sie keine zu kühnen Sprünge machte. Von dieser ungesuchten Absichtlichkeit, von dieser Gewandheit im „glisser sur les pensées" findet sich in den Briefen der „Soror Marianna" ebensowenig eine Spur, wie von dem geistigen Spiel, mit dem die Preciösen in ihren „Billets" prunken. Mit einer unüberlegten Offenheit, wie sie nur einer durchaus naiven Seele möglich ist, schüttet sie ihr Herz aus. Sie schreibt unmittelbar nieder, was ihr während des Schreibens in den Sinn kommt. Kein Ordnen der Gedanken, wie es selbst der unbefangenste Briefschreiber täte. Man merkt deutlich, wie eine Vorstellung sich ohne stilistische Vermittlung an die andere reiht, und wie alles ausschliesslich unter der Herrschaft ihrer Stimmung steht, die oft von Satz zu Satz, von Gedanken zu Gedanken wechselt. Und so legt sie auch rückhaltlos, ohne Scheu, ohne

Scham, ohne auch nur den leisesten Versuch es zu beschönen, zu drapieren, für ihre Zwecke anzuordnen, ihr ganzes Innere bloss, mit einer Ehrlichkeit, die gleich weit von dem Cynismus ist, mit dem beispielsweise die Helden der picaresken Romane, die „Héros guzmanesques“, wie sie La Fontaine nennt, ihr Wesen enthüllen, und der verliebten Geschwätzigkeit, mit der die Hauptfiguren der damaligen Romane ihre Liebesbeichten ablegen. Und diese Ehrlichkeit, mit der sie bis in die geheimsten Falten ihres Herzens hineinleuchtet, ermöglicht es auch, auf Grund dieser wenigen Briefe einen klaren Einblick in das Wesen dieser Nonne zu tun. Nur in einer Frau, deren Einbildungskraft und Gemüt durch ein asketisches Leben, durch eine vita contemplativa empfindlich gemacht wurde, kann sich ein so reizbarer Sinn für die Freuden und Schmerzen der Liebe entwickelt haben. Wenn sie auch fast gar nicht von ihren ſrommen Übungen spricht und sich wie ein Weltkind gebärdet, so ist doch leicht zu erkennen, dass ihre Phantasie durch Andachtsbilder, durch exstatisches Versenken in die schmerzensreichen Legenden, in die Martern der Heiligen gereizt, ihr wollüstige Gefühle des Leidens vorgaukelt, und so die süssen Schmerzen himmlischer Liebe mit den bitteren der irdischen verbindet. Mit der leidenschaftlichen Glut einer Märterin geniesst sie ihr Weh, weil es von ihm, dem Geliebten kommt!

Gleich in ihrem ersten Briefe, in dem schon die Leidenschaft wie ein Sturm daherbraust, ruft

sie aus „je ne veux point nourrir une espérance qui me donnerait assurément quelque plaisir, je ne veux plus être sensible qu'aux douleurs“ und schliesst die Reihe der sich überstürzenden Sätze, der Bitten, Klagen, Hoffnungen, des Jammers und der Seeligkeit mit den erregten Worten: „Adieu, je n'en puis plus; adieu, aimez-moi toujours, et faites-moi souffrir encore de maux“![13]

Mit einer schwärmerischen Extase, wie sie uns aus manchen Bildern Riberas heiss entgegenlodert, mit einer bis zur Selbstentäusserung gehenden Hingabe, berauscht sie sich an den Opfern, die sie ihm gebracht hat. „J'ai perdu ma réputation; je me suis exposée à la fureur de mes parents, à la sévérité des lois de ce pays contre les religieuses, et à votre ingratitude, qui me paraît le plus grand de tous les malheurs. Cependant je sens bien que mes remords ne sont pas véritables, que je voudrois, du meilleur de mon cœur, avoir connu pour l'amour de vous de plus grands dangers, et que j'ai un plaisir funeste d'avoir hasardé ma vie et mon honneur“![14] Wie trunken ruft sie im vorhergehenden Briefe aus: „— — je suis bien aise que vous m'ayez séduite; votre absence rigoureuse, et peut-être éternelle, ne diminue en rien l'emportement de mon amour; je veux que tout le monde le sache; je n'en fais point un mystère, et je suis ravie d'avoir fait tout ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance“[15]. Die widerstrebendsten Gefühle zerreissen ihre Brust, aber die gewaltige Leidenschaft

für den Geliebten bleibt über alle Sieger. „Je voudrois bien ne vous avoir jamais vu“ ruft sie in ihrer Verzweiflung aus, um aber sofort reumütig zu bekennen: „Ah! je sens vivement la fausseté de ce sentiment, et je connois, dans le moment que je vous écris, que j'aime bien mieux être malheureuse en vous aimant que de vous avoir jamais vu“ [16]. Sie ist sich vollständig bewusst, welcher Wahnsinn sie umfängt. Öfter nannte sie sich selbst „insensée“. „Je vois bien que je vous aime comme une folle; cependant je ne me plains point de toute la violence des mouvements de mon cœur; je m'accoutume à ses persécutions, et je ne pourrois vivre sans un plaisir que je découvre et dont je jouis en vous aimant au milieu de mille douleurs“ [17]. Sie beschwört ihren Geliebten, ihr den Tod zu befehlen. Sie würde dann imstande sein, ihre weibliche Schwachherzigkeit zu überwinden oder ihrer Unentschlossenheit durch einen wahrhaft verzweifelten Schritt ein Ende zu machen. Der tragische Ausgang ihres Lebens würde ihn dann doch zwingen, oft an sie zu denken, und ihr ungewöhnlicher Tod ihn empfindlich rühren. Dann erwacht wieder der Stolz! Bald droht sie, bald bittet sie, bald rast sie in wildester Erregung, um gleich darauf demütig um Verzeihung zu bitten. Es gibt kein Leid aus der Pandorabüchse der Liebe, das diese Frau nicht erlebt hätte. Bald wird sie von rasender Furcht gefoltert völlig vergessen zu sein, dann entdeckt sie selbstquälerisch, dass ihr Geliebter sie verachte, um endlich wieder die

wildesten Schmerzen der Eifersucht ganz auszukosten. „Je ne sais ni ce que je suis, ni ce que je fais, ni ce que je désire; je suis déchirée par mille mouvements contraires“ [18] ruft sie einmal voller Verzweiflung aus. — Ein Offizier, der ihren Brief an ihr „Idol“ mitnehmen soll, wartet voller Ungeduld, dass sie ihn beenden möge. So oft sie aber schliessen will, drängen sich von neuem wieder wilde Klagen in die Feder. Als er zum fünften Male wegzugehen droht, fügt sie an ihr „Adieu“, das sie schon öfter niedergeschrieben hatte, die Worte an: „Qu'importe, qu'il parte! J'écris plus pour moi que pour vous: je ne cherche qu'à me soulager. Aussi bien la longueur de ma lettre vous fera peur: vous ne la lirez point. Qu'est-ce que j'ai fait pour être si malheureuse? Et pourquoi avez-vous empoisonné ma vie? Que ne suis-je née en un autre pays! Adieu, pardonnez-moi, je n'ose plus vous prier de m'aimer: voyez où mon destin m'a réduite! Adieu!“ [19]

Diese Ausbrüche wildester Verzweiflung, dieser Sturm und Drang in einem Frauenherzen, diese Fieberhitze der Empfindungen, dieses Schreien, Weinen, Bitten, Stammeln, es gehört zum Erschütterndsten, was je einer weiblichen Feder entflossen ist! Man erlebt alle diese rasenden seelischen Schmerzen mit! Nach der Lektüre des ersten Briefes hält man eine Steigerung für kaum möglich, aber immer ungestümer gebärdet sich das schmerzdurchwühlte Herz und mit dem Raffinement eines Henkers — sie sagt einmal selbst

„ma douleur, tout ingénieuse qu'elle est" — weiss die Schreiberin sich immer neue Qualen zu ersinnen. Und bei all diesen Widersprüchen, bei all diesem Hin und Her der Empfindungen, ist auch nicht ein Zug, nicht ein scheinbar noch so paradoxer Einfall vorhanden, der nicht bei dieser seelischen Verfassung natürlich, berechtigt und begründet wäre. In atemloser Hast überstürzen sich Worte und Gedanken, und dennoch möchte man nichts missen. Jedes „Hélas", jedes „Adieu", jeder Ausruf ist ein wertvolles Dokument zur Erkenntnis dieser weiblichen Seele! Man hat die Schwester Marianne, diese Dulderin „La Eloisa portugueza" genannt[20]; will man dadurch andeuten, dass ihre Liebesempfindung wie die der Geliebten Abaelards einen durchaus modernen Charakter habe[21], so darf ihr dieser Name bleiben, denn sie ist in der Tat mit ihrer fast krankhaft gesteigerten Empfindlichkeit für alle seelischen Regungen die erste moderne Frau in der neueren Literatur. In ihren Briefen kündigt sich bereits in vollen Accorden die „vita nuova" der modernen Zeit, das moderne Leben, an, das Zeitalter der Entdeckung der menschlichen Seele!

In diesen Bruchstücken eines Menschenlebens sehen wir nun wie durch ein Wunder die Seele aus ihrem dumpfen Schlaraffendasein erwachen und zum Bewusstsein ihrer Existenz gelangen. Eine derartige Empfänglichkeit für alle Empfindungsreize ist etwas völlig Neues bei einer Frau jener Zeit. Sie ist allen Affekten zugänglich geworden.

Sie wird von Angstgefühlen gefoltert, wie sie nur eine moderne Seele erduldet. „— — je meurs de frayeur que vous n'ayez jamais été extrêmement sensible à tous nos plaisirs. Oui, je connois présentement la mauvaise foi de tous vos mouvements: vous m'avez trahi toutes les fois que vous m'avez dit que vous étiez ravi d'être seul avec moi. Je ne dois qu'à mes importunités vos empressements et vos transports; vous aviez fait de sang-froid un dessein de m'enflammer; vous n'avez regardé ma passion que comme une victoire, et votre cœur n'en a jamais été profondément touché"[22]. „Wie war es möglich", ruft sie aus, „dass ich Sie mit einer solchen Fülle von Liebe nicht glücklich machen konnte? Ich bedaure nur aus Liebe für Sie, dass Sie dadurch eine solche unendliche Seligkeit eingebüsst haben! Würden Sie sie empfunden haben, so hätten sie auch erfahren, wie weit glücklicher man ist, welch innigere Lust man empfindet, wenn man selbst zärtlich liebt, als wenn man nur geliebt wird!" Ein bisher ungekanntes Empfinden tritt uns aus diesen Zeilen entgegen, wir vernehmen eine vorher nie gehörte Sprache. Wie weit wir in die erzählende Literatur des siebzehnten Jahrhunderts auch zurückblicken, wie gewissenhaft wir alle Regungen der Frauenseele in den früheren Romanen analysieren mögen, diese Stimmungen sind nicht vorhanden. Es ist die erste Frau, die ihrem Geliebten vorwirft, dass es ihm nur um den sinnlichen Genuss zu tun gewesen sei, dass sie seinen Liebeseifer, seine Gefühls-

wallungen nur ihrem eigenen Ungestüm zu danken habe. Nicht ein lüsterner Gedanke, sondern nur die Scham, ihre völlige Hingebung so erniedrigt zu wissen, entringt ihr diese Worte. Aber ihre Leidenschaft ist auch stärker als alle sittlichen Bedenken, und kein Opfer ist ihr gross genug, dass sie es nicht ihrem Abgott freudig gebracht hätte. Sie hat, wie sie ihm mitteilt, ihre Herrschaft über sich so sehr verloren, dass sie sich sogar demütig genug fühlt, seiner Geliebten zu dienen!

Man weiss nicht, was man an ihr mehr bewundern soll, diese, bis in die tiefsten Tiefen dringende Kenntnis der eigenen Seele, diese peinliche Selbstbeobachtung, oder die Fähigkeit, dieses innere Leben so wahr, so natürlich wiederzugeben. Manche ihrer Äusserungen über die Liebe klingen wie kommentierende Bemerkungen zu La Rochefoucaulds „Maximes“, nur dass sie in leidenschaftlich temperamentvoller Erregung vorgetragen sind, und nicht mit der kühlen skeptischen Miene des Weltverächters. Aber gerade diese scharfe Selbstbeobachtung, dieses quälerische Horchen auf den Schlag des eignen Herzens, dieses Reflektieren über ihr Leid und über ihre Liebe, dieses sich Versenken in die feinsten Regungen ihrer Seele sind die Symptome, die uns das Mysterium dieses Wesens enthüllen. Alles deutet darauf hin, dass wir in Marianna Alcoforado den ausgesprochenen Typus der empfindsamen Frau vor uns haben, wie er uns später im Zeitalter Jean Jacques Rousseaus als allgemeine Zeiterscheinung entgegentritt. Sie

ist mit allen den untrüglichen Kennzeichen ausgestattet, die eine sichere Bestimmung gestatten. Genau wie in den Zeiten hochgespannter Sentimentalität wird von ihr mit dem Geliebten und allem, was mit ihm zusammenhängt, ein abgöttischer Kult getrieben. Selbst von dem Papier, auf dem sie ihre Briefe schreibt, mag sie sich nicht trennen, wenn sie daran denkt, dass es bald in seinen Händen sein werde. Sie verlässt ihr Zimmer nicht, weil er so oft darin geweilt hatte, sie betrachtet ununterbrochen sein Bildnis, das ihr teurer als ihr Leben ist, und bittet ihn um das seiner früheren Geliebten, seines Bruders, seiner Schwägerin, weil alles, was ihm irgendwie zugehört, für sie einen erhöhten Reiz habe. Sie wird in einen wahnsinnigen Schmerz versetzt, als sie von einem Balkone aus Mertola erblickt, den Ort, an dem sie ihn zum erstenmale gesehen hat, sie sucht ihn überall, obgleich sie weiss, dass sie ihn nicht finden könne, sie kennt kein anderes Vergnügen, als des Tages tausendmal sich seinen Namen zu wiederholen. Kurz, sie verfällt in alle diese süssschmerzlichen Torheiten, deren ein empfindsames Mädchen des achtzehnten Jahrhunderts fähig wäre. Und nun erst die T r ä n e n, dieses Hauptrequisit aller Sentimentalität! Wie ganz anders fliessen sie aus diesen Augen, als aus denen aller bisherigen Romanheldinnen! Schon die hyperbolische Art, wie bei letzteren das Weinen geschildert wird, zeigt, wie wenig es als Ausdruck eines wirklichen geistigen Schmerzes gelten darf, und dass es nur ein meist

plump angewandtes Mittel der Autoren ist, das Mitleid der Leser kräftig anzuregen. Jean-Pierre Camus, der Bischof von Belley, hat schon früh diese Schwäche erkannt, wenn er in seiner kritischen Gegenüberstellung der profanen und christlichen Romane von ersteren aussagt: „(ils) sont des oignons mensongers qui tirent des yeux d'inutiles larmes", ebenso wie ein späterer Kritiker von der „muse hydropique" sprach. Diese Tränen sind auch nur ein bequemer Notbehelf der Romanschriftsteller, mit dem sie ihre Unfähigkeit, starkes Leid in seinen psychischen und physiognomischen Wirkungen darzustellen, zu verdecken suchen. Je geringer diese Kunst bei ihnen vorhanden ist, je dürftiger ihre sprachliche Ausdrucksfähigkeit, desto lärmender und heftiger sind die Tränenausbrüche. Der laute Jammer des Θεαγένης βρυχώμενος[23], das Schluchzen der wehklagenden Jungfrauen im antiken Romane gaben den Ton an, auf den auch ihre Helden dann gestimmt sind, und diese Tränenbäche — schon Orione in der französischen Übersetzung des Amadis nennt ihre Augen „ruisseaux des larmes et des pleurs" — gehören mit zu der Schönheit der Gefühle, der Heftigkeit der Leidenschaften, die ja noch auf Madame de Sévigné ihren Zauber ausübten. Mit diesen Paradetränen, mit dieser konventionellen Tränensucht[24], hat die trostlose verlassene Nonne nichts gemein. Der Ausdruck hat bei ihr seine Kollektivbedeutung verloren, er hat einen individuellen Charakter erhalten und braucht keine nähere Bestimmung.

Es ist bezeichnend, dass nicht ein einziges Mal, so oft auch das Wort „larmes“ vorkommt, durch irgend einen Zusatz, auch nur durch ein Beiwort, eine Steigerung versucht wird. Marianne vergiesst weder „larmes de sang“ noch etwa bittere Tränen, aber wie bei einer echt weiblich empfindenden Seele entladet sich der Schmerz in reichlichem Weinen, und wie es bei einem seelisch so sensiblen Wesen begreiflich ist, in elementaren Ausbrüchen. Gleich am Beginne im ersten Briefe, sagt sie von ihren Augen „je ne les ai employés à aucun usage, qu'à pleurer sans cesse“ [25], sie vergiesst den ganzen Tag Tränen, als sie an ihr erstes Zusammentreffen erinnert wird, und hört nicht auf zu weinen, als sie sich von den kleinen Pfändern der Liebe, seinem Bildnis und den Armbändern, die er ihr geschenkt hat, trennen will. Bei ihr sind schon die Tränen das, wofür sie später bei den Sentimentalen des achtzehnten Jahrhunderts gehalten wurden, „les plus vives expressions de l'âme“. Gerade in der Schlichtheit des Ausdruckes kommt sein ganzer reicher Inhalt zur Geltung. Und ebenso wird auch der Gehalt einzelner anderer Worte bei ihr wesentlich gehoben und gesteigert. „Tendresse“ und „Délicatesse“, die bis zur Unkenntlichkeit abgegriffenen und abgebrauchten Lieblings- und Modeworte der Zeit, gewinnen in ihrer Anwendung eine neue Bedeutung. Es vollzieht sich in ihnen ein ähnlicher Wandel, wie später im Deutschen, wo auch im Ausdruck „Zärtlichkeit“ zum Zarten noch der Nebenbegriff des Schmeich-

lerischen, Karessanten hinzutritt. Diese Worte werden bei ihr innerlicher, sehnsüchtiger, vor allem aber sinnlicher, wie ja auch das Gefühl der Sehnsucht — la douce langueur — in einer bis dahin kaum gekannten Weise nicht ohne starken Zusatz von Sinnlichkeit entwickelt erscheint. Wie ergreifend in ihrer fast nüchternen Ungesuchtheit, wie affektvoll klingen ihre Liebesbekenntnisse. „Je vous aime mille fois plus que ma vie, et mille fois plus que je pense". Kein Bild, kein Vergleich, kein Concetto! Und dieses alles in einer Zeit, wo Marinismus, Preciösentum, Gongorismus die Literaturen der Kulturvölker, ihr Denken, ihr Dichten und ihre Sprache mit geziertem Metapherpomp und überladenem Schwulst erdrückt hatte! Als wenn der „estilo culto" nie über den Tajo hinübergegriffen hätte ist ihr Ausdruck frei von jedem künstlichen, ja auch künstlerischen Beiwerk. Es ist die ungebundene Sprache des Herzens voll von explosivem südlichem Empfinden, das jedem, auch dem alltäglichsten Worte Gewicht und Bedeutung verleiht. Und alles mit ungeschwächtem Paroxismus der Leidenschaft vorgetragen, schwärmerisch, extatisch, den Leser mitreissend mit dem bestrickenden Zauber ihrer Persönlichkeit, mit ihrer, bei allem ungezügelten Empfinden, edlen grossen Seele! Man könnte glauben, La Rochefoucauld habe diesen Passionsroman bereits vorgeahnt, als er in seinen 1661 erschienenen „Maximes" die Bemerkung machte, dass der einfache Mensch, aus dem die Leidenschaft spreche, gewaltsamer hinreisse,

als der beredte ohne Leidenschaft. Uns aber erscheint die Gestalt der Soror Marianna, die vielleicht später als Äbtissin des Nonnenklosters zu Beja über diese „mixtura dementiae" ihrer jugendlichen Seelenwirrnisse mitleidig gelächelt haben mag, wie ein frühgeborenes Wesen des achtzehnten Jahrhunderts, eine „belle âme" des Rousseauschen Zeitalters, die Verkünderin eines neuen Evangeliums der Liebe, das neunzig Jahre später in der „Nouvelle Heloïse" seine Erfüllung gefunden hatte!

Weit und verworren sind die Wege, die das menschliche Empfinden zurückgelegt hat, bevor es zu dieser Entwicklungsstufe gelangte, aber der Faden, der aus diesem Labyrinth führt, ist an dieser Stelle zu fassen. Es bedarf dauernder und vielseitiger Einwirkungen, bevor solche individuelle Regungen sich zu einer sozialen allgemeinen Erscheinung verdichten. Tief eingewurzelte Lebens- und Kunstanschauungen lassen sich nicht durch einzelne Phänomene, und seien sie von noch so vorbildlicher Kraft, mit einem Ruck beseitigen. Auch die „Lettres Portugaises" haben nicht plötzlich umwälzend gewirkt. Sie haben nicht mit einem Male die psychische Organisation verfeinert, zarter und empfindlicher für subtile Eindrücke gemacht, aber sie haben zunächst das in Starrheit befangene Herz berührt und die Konversion des mittelalterlich gesinnten Menschen in den modernen mit fördern helfen, das Suchen und Ringen nach neuen Gefühlswerten unterstützt. Nicht durch den Glanz geistiger Gaben, nicht durch eine das

menschliche Gemüt berauschende Kunst, sondern nur durch den naiven Instinkt, mit dem sie ihre eigene Seele entdeckte, hat die Schreiberin der portugiesischen Briefe auf die Späteren gewirkt. Durch die bedingungslose Hingabe an ihre Leidenschaft, durch die Schmerzen ihrer Seele, durch die Glut ihrer Sehnsucht, vor allem aber durch ihre lautere Wahrheit hat sie in einzelnen Gemütern die latenten Seelenkräfte frei gemacht, sie aus dem Halbschlummer, in dem sie ein dämmerndes Dasein geführt hatten, zum Leben erweckt!

Aber auch diese bescheidenere unmittelbare Wirkung auf die Zeitgenossen wäre diesem Werke versagt gewesen, wenn nicht die Disposition für solche Einflüsse durch die geistige Entwicklung der letzten Jahre in Frankreich schon vorhanden gewesen wäre. Einige Jahrzehnte vorher erschienen, und die „Lettres Portugaises“ wären sang- und klanglos in das grosse Massengrab gewandert, in welchem so viele unbeachtete Romane modern. Nach dem Absterben des älteren Romans, nach der seelischen Verfeinerung, die die Gesellschaft durch die geistigen Spiele des Hôtel Rambouillet, durch die weltabgewandten Bestrebungen von Port-Royal an sich erlebt hatte, nach andeutender Verkündigung der Empfindsamkeit durch La Fontaine war auch die Zeit für sie gekommen. Die Wirkung, die Pascal sich von seinen „Pensées“ erträumte, erfüllt sich an ihnen. „Échauffer, non instruire!“ Keine banalen Sittenlehren! Selbst

der geschäftskundige Verleger wagt nicht, ihnen heuchlerisch eine moralische Etikette, mit der sich der Roman früherer Zeit so oft zu schmücken liebte, aufzukleben. Wie ein Mädchen aus der Fremde war die schöne Portugiesin in Paris erschienen. Noch wusste man nicht, wer sie war, kaum woher sie kam, aber sie nahm die Herzen gefangen und machte sie höher schlagen. Mochte auch La Fontaine noch im Erscheinungsjahr der „Lettres Portugaises“ in der Vorrede zur „Psyché“ es laut verkünden, dass der Geschmack der Zeit auf das Galante und Plaisante gerichtet sei[26], der grosse Erfolg der Briefe sprach deutlich genug gegen ihn. Die äussere Geschichte dieses Buches, die romanhafter und abenteuerlicher ist als sein Inhalt, lässt auf den tiefen Eindruck schliessen, den ihr Erscheinen auf das damalige Publikum gemacht hat. Noch in demselben Jahre, in dem diese ersten fünf Briefe erschienen waren, liess der Verleger Claude Barbin eine zweite um sieben weitere vermehrte erscheinen. „Le bruit“, sagt er in der vorgedruckten Mitteilung an den Leser, „qu'a fait la traduction des cinq Lettres portugaises a donné le désir à quelques personnes de qualité d'en traduire quelques nouvelles, qui leur sont tombées entre les mains. Les premières ont eu tant de cours dans le monde, que l'on devoit appréhender avec justice d'exposer celles-ci au public; mais comme elles sont d'une femme du monde qui écrit d'un style différent de celui d'une religieuse, j'ai cru que cette différence pouvroit plaire, et que peut-être l'ou-

vrage n'est pas si désagréable, qu'on ne me sache quelque gré de le donner au public"[27].

Missverständnisse führten dazu, auch diese folgenden sieben Briefe der Alcoforado zuzuschreiben, in einzelnen Ausgaben wurden sie sogar den ersten fünf echten vorgedruckt[28]. Als Verfasser — die „femme du monde" war wohl nur eine kluge Fiktion des Verlegers — gilt Adrien-Thomas Perdou de Subligny, dem auch öfter die Übersetzung der ersten Briefsammlung zugeschrieben wurde[29]. Es wird wohl jetzt kaum mehr sicher zu ermitteln sein. Sein Name wurde öfter mit anonym erschienenen Werken in Verbindung gebracht, und unter anderem sind auch die berüchtigten „Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière"[30] ihm zugesprochen worden. Am bekanntesten ist er, neben seiner wohl von Molière inspirierten Polemik gegen Racine, durch seinen satirischen Roman „La fausse Clélie"[31], der zum ersten Male ein Jahr nach den „Lettres Portugaises" 1670 erschienen ist. Subligny tut sich da in der Vorrede auf die „nouvelle façon d'écrire, qu'il pourra sembler que j'ay introduite" viel zu gut. Dieser angeblich neue Stil beruht aber ausschliesslich darauf, dass er seinen Romanfiguren französische Namen gibt und statt eines „Cléante" oder „Tiridate" einen „Marquis de Riberville" oder „de Franlieu" zu seinen Helden macht, und hat nur als ein eindrucksvolles Zeichen für den wachsenden Wirklichkeitssinn der französischen Erzähler einigen historischen Wert. Sonst erhebt sich das

Werk — das mit schlagfertigem Witz, aber nach altem Schema, die Schwächen der „Clélie“ der Mademoiselle de Scudéry verspottet,—weder in der Sprache noch in den dargestellten Empfindungen über das Durchschnittsniveau der damaligen Romane. Den Verfasser der zweiten Serie der portugiesischen Briefe verrät er auch nicht durch einen einzigen Zug. Denn in diesen ist die Einwirkung der Vorbilder unverkennbar. Nur ein Schriftsteller mit starkem Nachempfindungsvermögen war imstande diese Briefe zu schreiben. Verglichen mit den Originalen sind sie ja zweifellos ein erkünstelteres schwächlicheres Produkt eines geschickten Nachahmers. Erzwungener im Ausdruck, weniger wahr in der Empfindung, bedeutungsloser im Inhalt. Und dennoch glüht auch in ihnen noch etwas von dem verzehrenden Feuer der Leidenschaft, das in den echten Briefen so hell auflodert.

Es ist befremdlich, wie spätere Herausgeber bei den vielen neuen Zügen, die hier eingeführt sind und die das Milieu so wesentlich verändern, dass eine Nonne kaum mehr die Schreiberin sein kann, und trotz der erwähnten Erklärung des Verlegers sie als Fortsetzung, ja sogar als Zwischenbriefe, die in die ersten eingereiht werden müssen, ansehen konnten; aber die gleiche Tonart, auf die beide Briefgruppen gestimmt sind, kann immerhin einige Begründung dafür bieten. Für dieses völlige Einleben in eine fremde Gefühlswelt aber dürfte das leichtere, mehr parodistische Talent Sublignys doch nicht ausgereicht haben, und so wird wohl

die Frage der Autorschaft auch noch weiterhin eine ungeklärte bleiben. Aber wer sie auch geschrieben haben mag, er ist jedenfalls bereits völlig im Banne der neuen Kunst, als deren erste Vertreter wir die „Lettres Portugaises" erkannt haben. Die gleiche Verbindung von Leidenschaft und hochgradiger Empfindsamkeit, die gleiche abrupte aber natürliche Gedankenfolge, die gleiche erregte interjektionsreiche Sprache! Auch die zweite Briefschreiberin treibt einen Kultus mit ihren Empfindungen. „Je suis jalouse de mes transports, comme du plus grand bien que j'aie jamais possédé" ruft sie am Schlusse des vierten Briefes aus[32]. Eine Wendung wie „Ma colère même est un excès d'amour"[33] könnte auch aus Mariannens Feder geflossen sein. Auch hier die gleiche zärtliche Hingebung an den Geliebten. „La douce langueur qui s'emparoit de tous mes sens, et ce transport inexprimable de mon âme, lorsque nous avions la liberté d'un moment d'entretien: je ne sais comme j'ai pu vivre avant que de vous voir, et comment je vivrai quand je ne vous verrai plus"[34]. Und es klingt fast wie eine Wiederholung der angsterfüllten Klage der Nonne, wenn es in einem Briefe hier heisst: „vos empressements font toute ma félicité; mais ils feroient toute ma rage, si je croyois les devoir à quelque autre chose qu'au mouvement naturel de votre cœur. Je crains l'étude des actions beaucoup plus que la froideur du tempérament; et l'extérieur est pour les âmes grossières un piège où les âmes délicates ne peuvent

être surprises"[35]. „Âmes délicates"! Hier ist es deutlich ausgesprochen, was alle diese Briefe, mögen sie nun in der düsteren Zelle des Franziskanerinnenklosters zu Beja oder in der Stube eines französischen Schriftstellers entstanden sein, für die Zeit bedeuten: sie bereichern die Dichtung um eine neue Spielart der menschlichen Seele! — Und damit wir ja nicht im Zweifel sind, dass das Wort „délicat" hier nicht in seiner bisherigen schwächlichen Bedeutung gebraucht wird, sondern in der neuen individuellen Färbung, mit seiner Gefühlserhöhung, finden wir in demselben Briefe die bedeutsame Äusserung: „La délicatesse est un don de l'amour, qui n'est pas toujours aussi précieux qu'on se le persuade. J'avoue qu'elle assaisonne les plaisirs, mais elle aigrit terriblement les douleurs"[36]. Klingt St. Preux's Klage an Julie „Que d'amertumes se mêlent à la douceur de me rapprocher de vous: Que de tristes réflexions m'assiègent! — que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible"[37] nicht wie eine Umschreibung dieses Gedankens? Und so häufen sich diese Emanationen hochgespannter Empfindsamkeit, diese Äusserungen einer durch die Leidenschaft überreizten Seele auch in den Briefen des Franzosen, der sich die Anregung, die Kunst, die Seele zu zergliedern, ihre Spasmen und Convulsionen zu betrachten, um ein Wort Schopenhauers über den Roman zu gebrauchen, bei einem fremdländischen Muster geholt hat. Die beiden Briefsammlungen sind deshalb

noch keine kongruenten Werke! Die gleiche Melodie vielleicht, aber doch nicht die gleiche Tonart. Das Moll der „Lettres Portugaises" ist hier in ein Dur verwandelt. Auch die Heldinnen sind nicht mehr ganz identisch. Sprechen sie auch mitunter die gleichen Empfindungen in fast wörtlich gleicher Ausprägung aus, so sind doch der Französin einige Tropfen nationalen Blutes beigemengt, die ihren Intellekt bestimmen. Trotzdem der Verfasser ihre Gemütswirren mit dem Eifer des Nachahmers eher noch gesteigert hat, erscheint sie doch weniger fassungslos als Marianne. Bei aller „idolâtrie" für den geliebten Mann, die ja beide betonen, findet die zweite Schreiberin doch auch soviel Objektivität, ihm gegenüber einen belehrenden Ton anschlagen zu können und sich didaktisch über die Liebe zu äussern. Jede ihrer Empfindungen wird deutlicher ausgesprochen und erhält dadurch eine etwas gröbere Nuance. Auch Marianne zeigt einmal einen leichten Zug von Koketterie wenn sie an Chamilly in ihrem ersten Briefe schreibt: „Vous trouverez, peut-être, plus de beauté, vous m'avez pourtant dit autrefois que j'étois assez belle"[38], aber wie schüchtern klingt es gegen die Äusserung der anderen: „J'ai un nom connu dans ce royaume, on m'y a toujours flattée de quelque beauté, et j'avois cru en avoir, jusques au moment que votre mépris m'a désabusée"[39]. Die kümmerlichen Versuche Mariannens, durch Eifersucht den lässigen Liebhaber zu fesseln, werden hier mit dem Raffinement einer Erfahrenen aufgenommen, und wo

die Nonne bittet, da lockt diese „femme du monde“ mit allen Künsten, mit einer geschickt in Szene gesetzten Sinnlichkeit. Auch ihr Lob klingt plumper, so wenn sie an den Freund schreibt: „Vos dédains avoient je ne sais quoi de grand qui exprimoit le caractère de votre âme“[40]. Aber auch vom Standpunkte der Erzählungstechnik ist die erste Sammlung die künstlerisch überlegene. Während in dieser auch die Gestalt des Liebhabers durch einzelne kleine aber sichere Züge uns fest umrissen erscheint und man bald die gutmütige Oberflächlichkeit, die leichte Bestimmbarkeit seines Wesens erkennen, ja sogar seinen damaligen Gemütszustand als den einer von Gewissensregungen nicht freien Verlegenheit des korrekten „Honnête homme“, der sein vom Gesellschaftscodex gefordertes Abenteuer zu beenden gezwungen ist, erraten kann, ist es schwer, sich das Bild des zweiten Mannes, trotz einer gehäuften direkten und indirekten Charakteristik, zu rekonstruieren. Aber deswegen verlieren diese Briefe doch nicht ihre geschichtliche Bedeutung, schon darum nicht, weil sie das erste französische Originalwerk sind, in dem der Versuch gemacht wird, den beginnenden psychischen Umschlag der damaligen Menschen der Literatur dienstbar zu machen. Und da sie in dem gleichen Jahre wie die ersten fünf erschienen sind und im Publikum zusammen mit diesen ihre Verbreitung fanden, so können sie auch bei der Abschätzung der Wirkung nicht getrennt beachtet werden. Dem Erlernten war hier so geschickt der Charakter des Erlebten,

das die Briefe der Nonne auszeichnet, verliehen, dass auch sie mit gleich suggestiver Macht auf die Leser wirkten. Man hat sie ja auch nie wieder getrennt. Noch hundert Jahre später weiss der Enzyklopädist Melchior Grimm in seiner „Correspondance“[41], die „réputation“ der Briefe zu melden, ohne eine Scheidung vorzunehmen, und rühmt die Eigenart mit der feinen Bemerkung: „Faire parler longtemps de suite la même passion, c'est de toutes les entreprises la plus difficile; son éloquence n'est pas verbeuse, mais ses mots sont autant de traits qui pénètrent jusqu'au fond du cœur; et pour ne parler que de l'amour, je pense que nous n'avons point de modèle de lettres en ce genre.“ Aber besonders stark scheint der Eindruck auf die Zeitgenossen gewesen zu sein. Gabriel Guéret erwähnt in seinen kritischen Dialogen „La Promenade de Saint-Cloud“, die 1669 wohl wenige Monate nach den „Lettres Portugaises“ erschienen sind, ihren grossen buchhändlerischen Erfolg. Einer der Freunde, die in Saint-Cloud diese literarischen Gespräche führen, äussert sich über den geringen Zusammenhang, der zwischen dem Wert eines Buches und seinem Absatz besteht. „Il ne faut pas aller plus loin que les Lettres portugaises. N'est-il pas surprenant combien il s'en est vendu? et je n'en vois point d'autre raison si ce n'est le charme de la nouveauté, et qu'on a pris plaisir de lire des lettres d'amour d'une religieuse, de quelque manière qu'elles fussent faites, sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artifi-

cieux, qui ne cherche qu'à surprendre le public"[42]. Aber die Zweifel an ihrem Wert werden von dem zweiten Sprecher Cléant beseitigt durch die Fragen: „Que vous souciez-vous, qu'elles soient véritables ou non, pourvu qu'elles soient bonnes? N'ont-elles pas beaucoup de tendresse?"[43] Und diese überquellende Fülle an zärtlicher Empfindung hat ja auch ihr Glück bei den Lesern gemacht, für die eine Ausgabe nach der anderen — im ganzen bis zum Beginne des achtzehnten Jahrhunderts mit den Nachdrucken etwa vierzig — erscheinen musste. Marianna Alcoforado und Chamilly rücken in die Reihe jener berühmten Liebespaare, denen die Dichtkunst einen goldnen Heiligenschein aufs Haupt setzt, und werden von flinken Dichtern wie Dorat auch für ihre Heroiden reklamiert, wo sie allerdings in leichter Verkleidung erscheinen. Der Titel aber wird ein Gattungsname für empfindsame Briefe, zu einem Schlagworte, dem wohl Madame de Sévigné ein Heimatsrecht in der französischen Sprache verschafft hat, als sie ihrer Tochter am 19. Juli 1671 die Mitteilung machte: „Brancas m'a écrit une lettre si excessivement tendre, qu'elle récompense tout son oubli passé. Il me parle de son cœur à toutes les lignes; si je le faisois réponse sur le même ton, ce seroit une portugaise"[44].

Der Widerhall, den die Leiden der jungen Nonne in Frankreich gefunden haben, regt natürlich auch den Geschäftssinn der Buchhändler und die Phantasie fingerfertiger Skribenten an, und noch in demselben Jahre erfindet ein Unbekannter die

Antworten Chamillys auf die Briefe Mariannens[45]. Die Fiktion der Echtheit geht so weit, dass auch hier bei den Briefen eines französischen Offiziers portugiesische Originale angenommen werden, die man in französischer Übersetzung dem Publikum darbietet. Um diesen Anschein möglichst glaubhaft zu machen, nimmt das Vorwort den Gedankengang aus der Vorrede des ersten Herausgebers auf. Auch hier wird, um die Spannung zu erhöhen, mit dem Geheimnis gespielt und wörtlich der Satz aus dem Avis „Au lecteur“ wiederholt: „Je ne sçais pas le nom de celui qui les a écrites, ni qui en a fait la traduction“, um dann die ähnlich klingende captatio benevolentiae beizufügen: „mais j'ai cru ne leur rendre pas de déplaisir en les rendant publiques, puisque les autres le sont déjà.“ — Der Verfasser hat hier wieder fünf Briefe gebracht, die sich an die ersten fünf der ersten Ausgabe derart anschliessen, dass sie sie der Reihenfolge nach beantworten, also einen lückenlosen Briefwechsel schaffen. In einzelnen dieser „Réponses aux Lettres Portugaises“ wird fast pedantisch jeder Vorwurf, jede Bemerkung der Schreiberin in der gleichen Folge durch Gegenbemerkungen erledigt. Interessant werden die Briefe dadurch, dass hier der Versuch gemacht wird, die Hypertrophie der Leidenschaft und der Empfindung auf die Seele eines Mannes zu übertragen, und dessen Liebe die natürliche Sprache reden zu lassen. Der Verfasser ist bemüht, den Stil bis in die unscheinbarsten Nuancen zu imitieren und

hilft sich dabei durch Übernahme ganzer Wendungen und ausschliessliche Verwendung des gleichen Wortschatzes. Aber die Aufgabe ist diesmal schwieriger als bei der neuen Folge der Frauenbriefe. Das fortwährende Abwehren der Vorwürfe, und der defensive Charakter der Ausführungen lassen ein ungehemmtes Ausströmen der Empfindungen nicht zu. Man merkt dem Verfasser deutlich den Zwang an, den er sich auferlegt, dem Urbilde gleich zu kommen, aber seine Anpassungsfähigkeit ist eine geringere, die Versatilität seiner Sprache eine bescheidenere, die Wiederholungen machen hier den Eindruck des Gequälten und manche Wendungen wirken geradezu lächerlich. Es gelingt ihm beim heiligsten Eifer nicht, aus seinem Helden eine Marianne kongeniale Persönlichkeit zu formen. Es sind Kraftanstrengungen eines im Empfinden matten Menschen, und wenn dieser Zug auch vielleicht dem Wesen des wirklichen Helden entsprechen mag, hier tritt er ungewollt zutage und wirkt dadurch auch abkühlend. Ein Feuer mit viel Rauch, aber wenig Wärme. Ein paar Komplimente, die uns aber ganz frostig anmuten, sind das einzige, was der Briefschreiber aus eignem dazutut. Die pathetische Gehobenheit der Liebessprache macht, da wir sie bereits aus den Briefen der Geliebten kennen, den Eindruck der gequälten Überschwänglichkeit. Der Verfasser empfindet diese Schwäche sehr wohl. Gleich im ersten Briefe wird vom Briefschreiber darauf hingewiesen, dass er im Ausdruck seiner Empfindung sich von Mariannens Sprache bestimmen

lasse. „Ce sont les termes si doux, dont vous vous servez pour me témoigner votre amour: et moi j'ai un sensible déplaisir de n'en avoir pas de plus pressants pour vous exprimer ma tendresse"[46]. Im zweiten wiederholt er dieses Eingeständnis. „J'avouë que je ne me sers que de mêmes termes dont vous usez pour me témoigner votre amour; mais où en pourrois-je trouver de plus doux et de plus sincères que ceux qui partent de votre cœur?"[47] Und in der gleichen Weise deutet er ein drittes Mal im vierten Briefe auf die Abhängigkeit seiner Sprache von der der Geliebten hin und bedauert wieder, keine „termes plus pressants" zu haben als sie sie zum Ausdruck ihrer Neigung verwendet. Aber selbst mit dem ihm von der Vorlage gebotenen Sprachmateriale weiss er nicht gewandt genug umzugehen — der Ausdruck „déplaisir" wird in den fünf Briefen nicht weniger als zwanzigmal verwendet — und in der künstlich erhitzten Rede wird durch häufigen Gebrauch der älteren Romanterminologie wie „vrai" oder „parfait amant" und ähnlicher Phrasen eine kalte Galanterie hineingetragen. Aber es ist bezeichnend für die neuen Strömungen, für den gründlichen Geschmackswechsel jener Zeit, dass der Herausgeber sich gerade gegen diese Färbung seiner Briefe im Vorwort verwahrt und im Hinblick auf die „Lettres Portugaises" in völliger Verkennung ihres Charakters die Bemerkung macht: „si elles ne sont pas aussi galantes que les autres, elles sont aussi touchantes"[48]. Aber wie sehr sie auch

in ihrer künstlerischen Bedeutung gering einzuschätzen sind, so haben sie doch mit dazu beigetragen, diese neuen Ausdrucksformen der Empfindung weiteren Kreisen mitzuteilen und zu verbreiten, an Stelle der geschraubten, bilderreichen antithetischen Rede in der Wiedergabe der inneren Erfahrungen und Erlebnisse die zwar schwärmerische aber echte Sprache der Leidenschaft zu setzen, und das Interesse der Leser vom äusserlichen aufs innere Leben der Romanfiguren abzulenken. — In diesen Wirkungen werden alle bisher besprochenen Briefsammlungen dann noch durch die gleichfalls 1669 erschienenen „Nouvelles Réponses aux Lettres Portugaises“[49], die zuerst in Grenoble veröffentlicht wurden, weiter unterstützt. Der Verfasser dieser Antworten ist sich wohl der Schwierigkeit bewusst, einen Mann in den gleichen Gemütserregungen darzustellen, wie wir sie in den ursprünglichen Briefen kennen gelernt haben, die er wegen der „ingénuité et la passion toute pure“, die sie zeigen, für echt zu halten geneigt ist. Er streift die Einwände, die man gegen sein Unternehmen gemacht hat. „On m'a dit qu'une passion violente avoit inspiré ces cinq premières Lettres, et qu'un homme qui ne seroit pas touché d'une pareille passion ne réussiroit jamais heureusement à y faire des réponses; que c'étoit une folle qui avoit fait les premières, et que dans l'âme de personnes de ce sexe les passions étoient plus fortes et plus ardentes que dans celles d'un homme où elles sont toujours plus tranquilles; que c'étoit, outre cela, une reli-

gieuse, plus capable d'un grand attachement et d'un transport amoureux qu'une personne du monde; et que moi, n'étant ni fille ni religieuse, ni peut-être amoureux, je ne pourrois pas seconder, dans mes Lettres, ces sentiments qu'on admire avec sujet dans les premières“[50]. Aber er hilft sich geschickt mit der Entgegnung, dass in den Briefen der Nonne, die er „un prodige d'amour“ nennt, die Antworten von Marianne einmal als „lettres froides et pleines de redites“ bezeichnet werden, und dass sie sich ein andermal über die „impertinentes protestations d'amitié et de civilités ridicules“ des letzten Briefes beklagt. „C'est bien là“, bemerkt nun der Verfasser der neuen Antworten, „à mon avis, la moindre grâce que l'on me puisse accorder“[51]. In seinem Eifer schickt er den fünf Antwortbriefen noch einen voraus, der — ein Abschiedsbrief Chamillys bei der Abreise von Portugal—als Anreger der Nonnenbriefe erscheinen soll. Aber trotz allen bescheidenen Vorbehalten, die der Verfasser selbst zu seinen Briefen macht, sind sie den „Lettres Portugaises“ viel näher als die „Réponses“, die mit dem Anspruch der Echtheit auftreten. Während letztere bei aller imitierten Leidenschaftlichkeit gelegentlich von einer faden Süsslichkeit des Ausdruckes sind — man versteht dann Voitures Ausspruch, Portugal sei „le pays de marmelade“ — und durch häufige Verwendung von Worten wie „respect“, „bonté“, „estime“ jeden Aufschwung der Empfindung wieder abschwächen, hat der Schreiber der neuen Antworten

etwas von der Heftigkeit und dem Ungestüm der Schwester Marianne übernommen, und wie ein Sturzbach brausen erregte Klagen, heftige Vorwürfe über die Geliebte mit solcher elementarer Kraft hinweg, dass sie nach diesen Briefen sich ins Unrecht gesetzt sehen müsste. Aber wie männlich sich auch der abwesende Liebhaber verteidigt, er ist doch auch von jenen weichen sehnsüchtigen Gefühlen ergriffen und beherrscht, von denen das Herz Mariannens bewegt wird, und er, — der französische Offizier — vergiesst immer wieder Tränen, seufzt, stöhnt und ist von den „extases amoureuses“ in seinem Innersten durchwühlt. Man sieht es den Briefen an, dass sie ihr Bestes aus den Briefen Mariannens haben. — „De quoi deviendroit toute votre délicatesse, si elle ne trouvoit plus mon cœur pour y répondre“[62], heisst es wie vorahnend im zweiten Briefe der zweiten Serie der Frauenbriefe — man merkt, wie er seine Leidenschaftlichkeit an der ihrigen entzündet, aber gerade dadurch erheben sie sich über die schwächere Kompilation, welche in den „Réponses“ enthalten ist, erhalten dadurch ihren Wert und eignen sich trefflich dafür, denjenigen, die sich mit dem Torso dieses Briefromans nicht begnügten, eine geschickte Ergänzung zu bieten. Spätere Ausgaben vereinigten alle vier Briefgruppen in verschiedener Reihenfolge, aber das Interesse für diese Gattung war derart gewachsen, dass man sie ohne Rücksicht, wie weit die Briefe und Antworten zusammengehörten, in jeder Anordnung

gleich gierig verschlang. Wenn der Bischof von Avranche, Pierre Daniel Huet, in seinem Briefe an Segrais über den Ursprung des Romans, 1670, ein Jahr nach dem ersten Erscheinen aller dieser Sammlungen, die Romane apologetisch „précepteurs muets“ nannte, so schwebten ihm wohl kaum die „Lettres Portugaises“ mit allen ihren Nachschösslingen vor, aber doch waren sie die stummen Lehrer ihrer Zeit und der nachfolgenden Geschlechter geworden, die in diesen Briefromanen sie über die Seele und ihre Lebensäusserungen aufklärten, sie mit ihren Fähigkeiten vertraut machten, so lange, bis dann Richardson, Rousseau und Goethe mit der hellseherischen Kraft der grossen Dichter auch hier neue Entdeckungen machten. In seinen „Caractères“ kommt La Bruyère beim Kapitel „Des ouvrages de l'esprit“ auch auf die „lettres“ zu sprechen. Es sei ungewiss, meint er, ob man jemals in Briefe mehr Geist, mehr geschickte Wendungen, mehr Anmut, mehr Stil einfügen könne, als es Balzac und Voiture getan haben. Aber sie seien leer an jenen Empfindungen, die zu ihrer Zeit noch nicht geherrscht haben und die erst den Frauen ihre Entstehung verdanken. „Ce sexe“, fährt er dann fort, „va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire. Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche; elles sont heureuses dans le choix des termes, qu'elles placent si juste, que tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nou-

veauté, et semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent; ils n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée qui est délicate; elles ont un enchaînement de discours inimitable, qui se suit naturellement, et qui n'est lié que par le sens. Si les femmes étoient toujours correctes, j'oserois dire que les lettres de quelques-unes d'entre elles seroient peut-être ce que nous avons dans notre langue de mieux écrit" [53].

Auch wenn kein weiterer Anhaltspunkt vorläge, dürfte man beim Überblick der damals gedruckt vorliegenden Briefliteratur diese Stelle als eine Apologie der „Lettres Portugaises" deuten. Aber einer der wichtigsten handschriftlichen „Schlüssel" zu den „Caractères" weist direkt auf sie hin. „Voyez", heisst es in einer Marginalnote zu dieser Stelle, „les Lettres de la religieuse portugaise, de Mme Delamet et de Mme Ferrand" [54]. Der Versuch, diese herzlich warme Anerkennung für die damals noch nicht veröffentlichten Briefe der Madame de Sévigné, der Scudéry, oder gar der Catherine de Turgot Saint-Clair, der Frau von Gilles d'Aligre de Boislandry in Anspruch zu nehmen [55], erledigt sich — abgesehen davon, dass der Beweis, La Bruyère hätte sie gekannt, nicht erbracht werden kann — durch den bestimmten Hinweis auf die gedruckten Sammlungen Balzacs und Voitures.

Von den neben den portugiesischen Briefen genannten Epistelsammlungen sind die von Madame Delamet, oder richtiger der Gräfin de Bussy Lameth, geborenen de Rouci, vermutlich schon vor dem Oktober 1678 gedruckt worden, da Madame de Rabutin sie, wie aus ihrem vom 25. Oktober jenes Jahres datierten Briefe an Bussy zu ersehen ist, diesem zuzuschicken verspricht. „Je vous enverrai les lettres de Mme de Lameth au marquis d'Albret“ meldet sie [56]. Der Adressat dieser Briefe ist ihr Liebhaber, der vom Gatten bei einem Stelldichein überrascht und bald darauf im Zweikampf von ihm erschossen wurde. Näheres vermag der Kommentator der La Bruyère-Ausgabe G. Servois über die Briefe nicht mitzuteilen, ebensowenig über die im „clef“ ebenfalls genannten der Madame Ferrand. Aber letztere können nichts anderes sein als die „Lettres galantes de Cléante et de Bélise“ oder, wie die erste Ausgabe betitelt ist, „Histoire des amours de Cléante et de Bélise“ [57]. Sie sind auch mit den Briefen der Alcoforado in vielen Ausgaben zusammen veröffentlicht worden, zum ersten Mal 1697 unter dem Titel: „Lettres d'amour d'une religieuse portugaise, écrites au Chevalier de C., Officier François en Portugale, enrichies et augmentées de plusieurs nouvelles Lettres, fort tendres et passionnées de la Présidente F. à Mr. le Baron de B. A. la Haie“. Die „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes et au mariage“ erwähnt bei der Anführung dieser Edition: „On a

ajouté à la fin du volume, en manuscrit, écriture de l'époque: la Clé, c'est-à-dire: Anecdote de l'histoire de Madame la présidente Ferrand avec le baron de Breteuil" [58]. Später als dieser zeitgenössische Hinweis deutet Lenglet du Fresnoy (Gordon de Percel) in seiner „Bibliothèque des Romans" noch etwas Näheres über die Veröffentlichung an, wenn er berichtet: „Les Lettres tendres et touchantes. Elles sont de Madame la Présidente Ferrand, Dame d'un très-grand mérite: et ce fut une faute peu digne d'un galant homme, que fit le Baron de Breteuil de publier ces Lettres. Madame Ferrand se nomme en son nom Belisani" [59]. — Vielleicht hat dieser Name die Veranlassung gegeben, die Briefe der Bélise der Präsidentin zuzuschreiben.

So sind sie also auch in der Art ihrer Veröffentlichung den „Lettres Portugaises" nahe gebracht. Bezeichnend für die Entwicklung des Geschmacks ist der Zusatz auf dem Titel „fort tendres et passionnées". Nur mit Zärtlichkeit und Leidenschaft konnte jetzt noch das Publikum gelockt werden. Die „Lettres amoureuses" früherer Zeit, die nach antiken Mustern, nach dem Vorbilde der Ovidschen Heroiden oder nach den Vorbildern gewisser italienischer Epistolographen heroisch stilisiert waren, fesselten nicht mehr. Selbst die mit gezierter Galanterie vollgepropften „Lettres amoureuses et morales des Beaux Esprits" [60], die seit dem Beginn des Jahrhunderts in immer neuen Auflagen erschienen waren, und unter dem Namen von François de Rosset affek-

tierte aber gern gelesene briefliche Ergüsse von Desportes, Malherbe, Sigogne und anderen brachten, waren jetzt unbeachtet oder vergessen. Nur für die Schilderungen der intimen Regungen des Gemütes wollte man die Briefe verwendet wissen. Es gab ja keine literarische Form, die so zum behaglichen Verweilen bei inneren Erlebnissen Gelegenheit gab, so zum breiten Ausmalen aller „Bagatellen“ des seelischen Lebens einlud wie diese. Dann wirkte der Erfolg der „Lettres Portugaises“ ja noch mächtig nach, und so werden auch diese, man könnte sagen „erlebten“ Briefe bei ihrem Erscheinen genau so wie ihr Muster in Szene gesetzt und vermutlich ihm auch stilistisch angeglichen und eine Ähnlichkeit mit dem Vorbilde ihnen aufretouchiert. Und so muten auch die Briefe der Bélise wie eine bewusste Kopie der portugiesischen an. Etwas absichtlicher in der Farbengebung, ohne dabei den leuchtenden Glanz des Originals zu erreichen. Ein bedeutsames Kennzeichen aber für den Wandel der Anschauungen, was stofflich interessant sei, ist der Umstand, dass beide Werke trotz gleicher Exposition, gleicher Situation und gleichartigem Stil sich in der Voraussetzung, unter der die Briefe geschrieben sind, unterscheiden, und nun die Liebende, die an den Geliebten schreibt, eine — verheiratete Frau ist! Es sind sechsundsiebzig Briefe, die die Gattin des Präsidenten Ferrand an ihren Freund, den Baron Breteuil, richtet. Seine Antworten, die nicht bekannt sind, kann man wie in den „Lettres

Portugaises“ nur aus ihrem Echo in diesen Frauenbriefen erraten und rekonstruieren. Ihre Briefe sind leidenschaftliche Ergüsse einer leidenschaftlich liebenden Frau, die von einem Sehnsuchtsfieber nach seiner Liebe befallen ist. Aber sie ist auch die Frau eines anderen, und die tödliche Angst um ihren guten Ruf wirkt nun wieder retardierend auf ihren Verkehr mit dem Geliebten. Sie kostet alle Reize der geheimen Liebe durch, aber auch alle Schmerzen und Qualen, die ein solch gefährliches Verhältnis mit sich bringt. Auf der einen Seite erhöhen diese Schwierigkeiten und Gefahren ihre Wonnen und die Stärke ihrer Empfindungen. Sie spielt förmlich mit der Gefahr, der sie bei der scharfen eifersüchtigen Beobachtung ihrer Umgebung immer ausgesetzt ist. „N'admirez-vous point“, schreibt sie einmal, „comme l'amour confond tous leurs projets; tout ce qu'ils ont fait contre nous, nous est dévenu avantageux. Si nous n'avions pas été contraints, nous aurions sans doute trop laissé voir nos sentimens, et j'aurois payé de la perte de ma reputation les plaisirs d'une passion tranquille; mais graces à leurs soins je la conserve tout entière; goûtons toutes les douceurs de l'amour. — — Ces contraintes et ces difficultez ont leurs charmes, et depuis deux jours que je vous vois, dans des lieux où le langage des yeux est à peine permis, j'ai passé des momens que je ne changerois pas pour ceux que l'on croit les plus sensibles. Quel plaisir! mon cher enfant, de se dire impunément que l'on s'aime, en pre-

sence de mille gens qui ignorent si nous nous connaissons; et quoiqu'ils se piquent cependant d'une finesse infinie dans tous les misteres d'amour"[61]. Aber dann wieder leidet sie auch unter diesen peinvollen Zuständen. Der Anblick ihres Gatten wird ihr dadurch unerträglich. „Dieux! quelle cruauté! d'être obligé de voir ce que l'on haït, en quittant ce que l'on aime", berichtet sie ihm, als ihr Mann gerade, während sie dem Geliebten hingebungsvoll schreibt, bei ihr erscheint. „Comment me presenterai je à ses yeux, dans l'état où je suis: Il faut que je rappelle la crainte et la pudeur que vous aviez écartées"[62]. Sie ist eine gereifte Frau, geschult durch die Erfahrungen des Lebens, und doch wieder sinnlos durch die Glut, die in ihr lodert, die alle diese sich widersprechenden Empfindungen, alle Lust und alles Leid, doppelt stark auf sich wirken lässt, die von den Stürmen, die durch ihre Seele brausen, hin- und hergeschleudert wird. Diesen Wechsel der Stimmungen hat auch der Freund zu spüren. Bald ist sie fast mütterlich liebkosend zu ihm — „mon cher enfant" ist ihre häufigste Anrede — bald ist sie auch ihm gegenüber trotzig wehrend und überhäuft ihn mit Vorwürfen, Drohungen und Absagen. „Ah cruel!" ruft sie ihm zu „— — — Le tems de ma foiblesse est passé, et si je suis assez malheureuse pour être exposée désormais à la honte de t'aimer encore, au moins ce sera une honte secrete; et tu n'entendras plus jamais parler d'une femme qui a reçû de toi un traitement si peu

digne de son amour“ [63]. Da die Verhältnisse, unter denen Marianne ihre Briefe schreibt, weniger verwickelt sind als die der Präsidentin, so erscheinen auch die seelischen Zustände der letzteren peinvoller gesteigert. Sie leidet unter einer dreifachen Eifersucht, der ihres Gatten, ihres Geliebten und der eigenen, die sie mit einer selbstquälerischen Erfindungsgabe, mit einer wahren Wollust pflegt und vermehrt. Auch seine zärtlichsten und liebevollsten Briefe beunruhigen sie. Sie wägt immer ihre Liebe gegen die seinige ab. „Vos vivacitez sont dans vôtre tête, et non pas dans vôtre cœur. Vous avez trop d'esprit, quand il n'est plus permis d'en faire paroître, et vous n'aimez pas enfin, comme l'on aime, quand l'amour est violente“ [64]. „Oui, mon cher“, heisst es ein andermal, „vous m'aimez et je vous adore“ [65]. Wie die portugiesische Nonne, so liebt sie ihren Freund „jusqu'à la folie“, um bei einer anderen Gelegenheit, bei der Wiederholung des Geständnisses, es durch den Zusatz zu temperieren: „je vous aime, ce qu'on appelle jusqu'à la folie“ [66]. Ganze Wendungen lehnen sich fast wörtlich an die Äusserungen Mariannens an. „J'ay perdu les bonnes graces de ma famille, et je me suis fait un enfer de mon domestique pour un Amant qui ne merite que ma haine. Mais Dieu! C'est-là le comble de ma misere; je ne puis le haïr, je le meprise, je l'abhorre: mais je sens, que je ne le haïs pas“ [67]. Auch sie erklärt, dass sie die Martern der Liebe nicht gescheut habe, um beim Gedanken, ihn dadurch von der Macht

ihrer Liebe überzeugen zu können, eine geheime Wollust zu empfinden. Auch sie vergiesst Tränen, „et quelles larmes, grand Dieu! des larmes mêlées de toutes douceurs de l'amour“[68]. Auch sie schwelgt in schwermütigen Empfindungen. „La joie dissipe trop“, sagt sie einmal, „et la mélancolie rend assûrement l'amour plus sensible“[69]. Sie verschmäht die Reue über alles, was sie getan, sie wirft es aber dem Geliebten wieder vor, um ihn dann wie die Nonne um Verzeihung zu bitten. Kein Glück erscheint ihr wünschenswert, wenn sie, um es zu erreichen, ihrer Liebe entsagen müsste. Ihre Leidenschaft, so unglücklich sie sie auch mache, sei ihr teurer als alles auf der Erde, ja selbst als ihr Leben. „Vous“, ruft sie ihm voller Erregung zu, „vous ne savez pas aimer ainsi.“ Diese Leidenschaft müsse nicht nur das stärkste, sondern auch das angenehmste aller Gefühle sein. Nur die Liebe weiss auch die Leiden wert zu machen, und ihre Schmerzen hätten so viele geheime Reize, eine solche Süssigkeit, dass sie sie nicht um alle Lust, die gleichgiltige Menschen empfinden, vertauschen möchte! Und so strömt auch in diese Briefen eine heisse Glut fast fanatischer Liebesempfindung aus der Seele dieser Frau hinüber. Und alle die auf- und abwogenden Stimmungen, die fast wahnwitzige Eifersucht, die bebende Angst den Geliebten zu verlieren, die verzehrende Sehnsucht nach ihm, die sinnlichste Zärtlichkeit, die kühnen Spiele ihrer Phantasie, die süssen Träume,

alles wird noch schwieriger, komplizierter durch die Fesseln, die ihr als einer verheirateten Frau angelegt sind, durch ihre Stellung einem Gatten gegenüber, unter dessen Neigung sie ebenso schwer leidet, wie unter seinen eifersüchtigen Quälereien. Sie ist deshalb besorgter um ihren Ruf als Marianne, die sich nur mit ihrem Gewissen abzufinden hat. „Ich liebe Sie mit einer Kraft, die alle Proben besteht“, schreibt sie ihm, „nur nicht die der Schande“. Es ist ein feiner Zug, dass die ehebrecherische Frau über das Vergehen einer anderen, das an den Tag gekommen ist, hartherzig den Stab bricht, aber selbst so von ihrer Leidenschaft überwältigt ist, dass sie alle Bedenken fallen lassen will und sich für besiegt erklärt. „Je suis prête de m'exposer à tout plutôt que de vous déplaire; examinez ce que vous pouvez exiger de moi dans ce peril, et soyez sûr, que quand même ce seroient dês choses injustes, je m'y soûmettrai aveuglement. Je ne reconnois pour guide que la volonté de ce que j'aime, et je crois que c'est seulement dans un amour de caractere, que l'on peut trouver des excuses aux foiblesses, dont j'ai été capable“ [70]. Er möge ein Mittel erfinden, die Eifersüchtigen zu täuschen, sie werde dann weder seinen noch ihren Wünschen sich entgegensetzen! Man glaubt schon einen Ton aus dem kommenden Jahrhundert des Libertinismus zu vernehmen, wenn die Schreiberin einmal ausruft, dass ihr die andächtigen Weiber verächtlicher seien als die Verliebten. Mancher Brief erhält einen geradezu dra-

matischen Charakter, so wenn sie, ihn einmal anderthalb Stunden vergebens erwartend, ihm verzweifelt schreibt, dass sie allein sei, wie schade es sei, so kostbare Augenblicke zu verlieren, wie sie jetzt in eine nie gekannte heftige Unruhe versetzt wäre, die Angst vor dem Schlimmsten, das ihnen begegnen könnte, die Begier ihn zu sehen — — — „Mais Dieux! on me dit que vous arrivez!"[71] — Alle Widersprüche, alle Launen einer hypersensiblen weiblichen Seele kommen in diesen Briefen zum Vorschein. Sie ist raffiniert in der Selbstquälerei, und unbewusst bemüht die beunruhigenden Regungen durch Empfindlichkeit und Empfindsamkeit zu steigern. Die Frau, die durch zehn Jahre — wie man aus Andeutungen in den Briefen ersehen kann — an dieser wilden Leidenschaft sich verzehrt, seit zwei Jahren furchtbare Qualen durch ihre wachsame und eifersüchtige Umgebung erduldet, kann sich in ihrem Empfinden nicht mehr mässigen. Nach heftigem Sträuben, nach schweren inneren Kämpfen will sie sich jetzt schrankenlos ihrer Liebe hingeben. Marianna Alcoforado dagegen, in ihrem ganzen Wesen von Anfang an leidenschaftlicher, erregbarer, scheint ohne starkes Widerstreben dem ersten Ansturm der Sinne nachgegeben zu haben. Dadurch wird vom künstlerischen Standpunkt aus Madame Ferrand die interessantere, wenn auch die naive, ursprünglichere Portugiesin, der das südliche Blut und die mystisch asketische Lebensweise die Sinne entzündet haben, die sympathischere ist. Diese hat in ihrem

Dasein den einen grossen Roman ihrer Jugend erlebt, und nach vergeblichen Bemühungen, sich die Liebe des Ungetreuen zu erhalten, unter Schmerzen, die die Zeit wohl gelindert hat, resigniert, jene durch widrige Erfahrungen gereift, ist reizbarer und erbitterter, aber auch kampffreudiger geworden. Beide haben in der Weltflucht ihr Heil gesucht, aber während Marianna Alcoforado, dem Glück entsagend, die schweren Pflichten ihres Berufes auf sich genommen, hat Madame Ferrand vorerst noch erbitterte heftige Kämpfe mit ihrem Gatten um die Anerkennung ihrer in der Zeit der Trennung 1686 geborenen Tochter geführt, Prozesse, die, lange nach dem Tode des Präsidenten, erst 1738 ihren Abschluss gefunden haben. Im Kloster Cherche Midi in Paris hat sie noch als achtzigjährige Greisin, als an ihr schon keine Spuren einstiger Schönheit und Geistes zu entdecken waren, ihrem Liebhaber, dem Baron Breteuil, einem allgemein angesehenen Hofmanne, wegen seiner indiskreten Veröffentlichung gegrollt[72], zu einer Zeit, als ihre in schweren Seelennöten geschriebenen Briefe fast vergessen, und die jungen Leiden einer anderen anmutigeren Sünderin, der schönen Manon Lescaut die Herzen erregter pochen liessen. Aber als die Briefe Belisens an Cleant erschienen, waren sie ein bedeutsames Ereignis. Es ist einer jener Zufälle, der kein Zufall mehr ist, dass die beiden Briefsammlungen, die der portugiesischen Nonne und jene der französischen Präsidentin, unter

fast kongruenten Verhältnissen veröffentlicht worden sind und sich nicht nur in Form, Sprache, Empfindungen, Gefühlen, Gedanken, sondern auch in ihrer inneren und äusseren Entstehungsgeschichte und den Schicksalen ihrer Schreiberinnen so auffallend nahe berühren. Gerade dass diese Leidenschaften, die sie durchglühen, so echt, so wahrhaft erlebt sind, dass diese überquellende Natürlichkeit des Ausdruckes von leibhaftigen Menschen stammt, macht sie zu wertvollen Mitteln für die Erkenntnis der Seelenstruktur der Frauen jener Zeit. Aber auch was sie voneinander unterscheidet, ist höchst lehrreich. Als die „Lettres Portugaises" erschienen waren, fand man es für lohnend, die Liebesbriefe einer Jungfrau an ihren Geliebten zu veröffentlichen. Einige Jahrzehnte später waren es die Bekenntnisse einer verheirateten Frau, die die Neugier, die Spannung und das Interesse der Leser reizte. Inzwischen waren die Romane der La Fayette und ihrer zahlreichen Nachtreterinnen erschienen. Und so spielt hier das wirkliche Leben in die Kunst hinein und macht sie zur Verkünderin dessen, was die Seelen der damaligen Menschen fesselt, bewegt und erschüttert. Alle Leiden, aller Kummer, alle Schmerzen dieser beiden, bei aller Gleichheit ihrer Schicksale doch so verschieden gearteten, schwer geprüften Frauen, liefern so einen reichen Ertrag, der dann noch späteren Geschlechtern zugute kommen sollte. Sie haben dazu beigetragen, die Dämme, die die früheren Anschauungen zwischen dem Leben und der Kunst



aufgerichtet hatten, niederzureissen, auf dass sich ungehemmt alles echte Fühlen und Denken in sie ergiessen könne!

Selbst in den Gesellschaftskreisen, die früher über ein geistvolles Bonmot, über ein verkünsteltes Sonett oder über die „petites véroles“ der Madame de Longueville wie über Staatsaktionen gehandelt hatten, begann jetzt immer mehr das Verständnis für die Kräfte, welche die Frauenseele bestimmen, zu wachsen, und während vorher die weibliche Leidenschaft unter dem Gesichtspunkte ihrer Verwendbarkeit für galantes Spiel, hoffähige Intriguen oder gesellschaftliche Medisance betrachtet wurde, hatte man allmählich gelernt, sie als eine Krise anzusehen, die den seelischen Organismus erschüttert und verändert. Aus der Romanheroine, aus der Abenteurerin ist nach und nach ein Weib geworden mit einem reichen inneren Leben, weicher und empfänglicher für psychische Erregungen und Sensationen. Die Welt, für die der Verfasser der „Maximes“ seine kalten, selbstsüchtigen Lebensregeln geschrieben hatte, findet nun ihre Freude an grossmütiger Entsagung, an weicher leidenschaftlicher Hingabe des Herzens, und statt an Helden, die rücksichtslos durchs Leben stürmen, ergötzen sie sich an männlichen Schwächlingen, die an Stelle des Degens eine geschwätzige Feder handhaben. Vor allem aber hat die Frau jetzt eine völlige Wandlung erlebt. Der Ausspruch Castigliones in seinem „Cortegiano“: „La donna è di complession frigida in

comparation dell' homo“ [73] trifft nicht mehr zu. In dem Prozesse der Gemütsevolution ist die Frau zu immer grösserer, innerer Selbständigkeit, zu freierer Selbstbestimmung im Begehren und Versagen, im Wünschen und Verzichten gelangt und erscheint jetzt leidenschaftlicher und erregbarer. Wie in den „Lettres Portugaises“ und in den „Lettres galantes de Cléante et de Bélise“ so erscheint sie, einmal von der Liebe ergriffen, als die Werbende auch in anderen diesen Romanen nachgebildeten Briefsammlungen. Selbst in den „Sept Lettres Amoureuses d'une Dame à un Cavalier“, die einen Mann — Boursault — zum Verfasser haben [74], ist der angeblichen Schreiberin dieser Charakter gewahrt. Alle aus den erwähnten Briefen bekannten, neuen weiblichen Züge sind ihr so peinlich genau beigelegt, dass man, wären die „Sept Lettres“ anonym erschienen, sie auch für das Werk einer Frau angesehen hätte. Aber Boursault hat in den bekannten „Lettres de Babet“ [75] so klar den Beweis erbracht, dass er sich in die eigenartigen Ausdrucksformen weiblichen Empfindens einleben könne, dass auch in diesem Falle sein geschickt verwendeter Apparat die Fiktion der Echtheit aufrechtzuhalten, seine Wirkung nicht versagt. Im übrigen schliessen sie sich ganz in der Anlage, im Ausdruck und in der Form den beiden bekannten Vorbildern getreu an. Sie sind nur insofern von jenen verschieden, als hier auf einem verhältnismässig kleinen Raume uns eine vollständige psychologische Entwicklung der Schreiberin geboten wird, während in den voran-

gegangenen Briefromanen nur ein stabiler seelischer Zustand in verschiedener Beleuchtung gezeigt wird. In den Briefen der portugiesischen Nonne oder der Präsidentin wird nur ein Ausschnitt der Liebesbegebenheiten geschildert. Hier lernen wir auf engerem Raume das Entstehen und Wachsen der Leidenschaft kennen. „On y verra“, sagt Boursault selbst im „Avis“, der den Briefen vorgedruckt ist, „le progrès, la violence et la fin d'un Amour qui a duré plus de quinze ans, avec les intrigues dont on s'est servy, les traverses qu'on a essuyées, les agitations qu'on a euës, et les obstacles qu'on a surmontez“ [76].

Diese vielversprechende Ankündigung bezieht sich allerdings auf die angeblich vorhandene Zahl von dreihundert Briefen, die er, im Falle das Publikum daran Gefallen fände, in einzelnen kleinen Monatsbänden allmählich veröffentlichen wollte, aber schon die zuerst mitgeteilte Probe von sieben Briefen, von denen die ersten vier den Beginn der Beziehungen schildern, die letzten drei viel später geschrieben zu sein scheinen, lässt das wesentlichste von dem reichen in Aussicht gestellten Inhalt klar herauslesen. Ein Mann nähert sich einer in glücklichster Ehe lebenden Frau und sucht durch briefliche Erklärung seiner Liebe ihre Gegenliebe zu gewinnen. Ihre Antwort bildet den ersten der sieben mitgeteilten Briefe. Sie lehnt seine Liebe zunächst rundweg ab, aber im Laufe ihrer Entgegnung wird es immer klarer, wie schwer ihr diese von ihrem Pflichtgefühl diktierte

Abweisung wird. Sie schlägt ihm eine rein geistige Beziehung vor. „Ayons si vous voulez une liaison d'esprit, d'estime, n'importe quand elle ira jusqu'à l'amitié; mais rien au delà. Plus de liaison pour peu que l'Amour s'en mêle." [77] Sie spräche mit ihm ganz offenherzig. „Le fard le mieux appliqué du monde me paroit hideux; et je le hais encor plus dans l'âme que sur le visage." [78] Sie sagt ihm daher ohne Bedenken, dass sie sein Wesen ehrenhaft, seine Unterhaltung bezaubernd, seinen Geist fein finde. Vom Herzen spreche sie nicht, da sie es nicht genug kenne, doch scheine es ihr nicht unempfindlich zu sein, und das sei ja der Weg, auf dem die Frauen gewöhnlich gewonnen werden, so dass sie selbst vor einem noch so harmlosen Verkehr mit ihm angstvoll zittere. Mit einem Worte, sie glaube, es sei ratsamer ihn aus der Ferne zu schätzen, als ihm nahe zu kommen; je weniger sie das Vergnügen haben werde ihn zu sehen, um so mehr werde ihre Pflicht in Sicherheit sein. „— il vaut mieux ne pas avoir la satisfaction de sçavoir qu'on ait de la vertu, que d'avoir la témérité de la mettre à l'épreuve. Peut-être suis-je assez sure de la mienne pour ne vous pas craindre, quelque mérite que vous ayïez; mais la fuite de l'occasion est encore plus sure; et ce peut-être qui malgré moy vient de m'échapper ne marque point une véritable certitude" [79]. Man merkt, wie ihre ursprüngliche Energie immer schwächer wird. Noch rafft sie sich zur Mitteilung auf: „Je suis mariée; je n'ay point de re-

gret de l'être; j'aime le Mary à qui je suis", um aber gleich darauf die Bedeutung dieses Bekenntnisses durch die Bemerkung abzuschwächen: „Il est dangereux à un Mary d'avoir des amis de votre sorte, je n'en connois aucun qui ait cet honneur qui ne l'achette pas aux dépens du sien" [80]. Und so werden immer ein Schritt rückwärts und zwei nach vorwärts gemacht. Auch im folgenden Briefe bemüht sie sich, den Schein aufrecht zu erhalten, sie verbarrikadiert sich mit allerlei Trugschlüssen und falschen Vorwänden, aber sie selbst vergrössert die Bresche, durch die der Belagerer eindringen soll. Mit einer stärkeren Beimischung von Koketterie, als wir sie bei der Alcoforado, oder der Ferrand finden, wird die Liebe in einer Form zurückgewiesen, dass sie nur noch lockender und reizvoller erscheint; sie kämpft mit dialektischen Waffen, die sie durch halbes Entgegenkommen selbst wieder stumpf macht, und alles Abwehren und Abweisen dient nur dazu, um bei ihr selbst immer mächtiger die Sehnsucht nach Hingabe zu steigern. Alle Erwägungen, die sie über die gefürchteten Gefahren macht, giessen nur Öl in die Flammen, die schon ihre Sinne umlodern. Es ist ein Eindruck von grossem künstlerischen Reiz, zu sehen wie ihre Neigung zu ihm in ein und demselben Briefe immer mehr wächst, wie sie sich manchmal erschreckt dessen bewusst wird, um dann unbewusst wieder in die nachgiebige Stimmung zurückzufallen. „Je suis pourtant sure", sagt sie über ihre Empfindungen zu ihm „que ce

n'est que de l'estime; et qu'elle n'est differente de celle que j'ay pour les autres, que parce que votre mérite est different du leur. Soit ce que ce pourra; je ne veux point m'en inquiéter mal à propos. Plus je me consulte plus je suis persuadée qu'il ne m'échappera rien au delà de ce que l'estime doit permettre; et au pis aller si je ne puis empêcher mon cœur d'être sensible je l'empêcheray bien d'en rien témoigner. Eh, bon Dieu! que de sottises je vous mande! Voila quatres feuillets écrits de tous les côtés pour vous dire uniquement que je me trouveray aux Tuilleries. Est-il possible qu'on puisse tant parler pour dire si peu de chose? C'est à vous que je parle: je ne puis vous donner de meilleure excuse" [81]. Auch im dritten Briefe versucht sie noch Widerstand zu leisten, aber man sieht, dass ihre Kraft immer mehr erlahmt. Nun wird nicht mehr von seiner Liebe, sondern von seiner Leidenschaft gesprochen. „Je dis une passion, car il est impossible de lire ce que vous écrivez sans vous croire le plus amoureux des hommes" [82]. Wieder verschanzt sie sich hinter ihren Gatten, aber wie schwach ist diese Wehr? „Mon Mary m'aime et je crois (!) l'aimer aussi: mais malgré tout cela les plaisirs que je me faisois avant le mariage étaient bien plus grands qu'ils ne l'ont été depuis, et je ne sçay rien qui ressemble moins à l'amour que le devoir" [83]. Noch hat sie ihm ihre Liebe nicht gestanden und schon regt sich leise die Eifersucht. „Je voudrois même, s'il étoit possible (voyez jusqu'où

va mon extravagance) que vous ne fussiez connu que de moy seule, pour être sûre que ce n'est qu'à moy seule que vous écrivez." [84] Dann entschlüpft ihr einmal — „malheureusement" — das Wort „Liebe", und da bittet sie ihn ja keine schlechte Meinung von ihr zu haben, sie habe „Freundschaft" sagen wollen, ihre Feder eile ihrem Gedanken voraus. „Aimez-moy", sagt sie dann weiter, „je ne dis pas comme on aime une sœur; il y en a beaucoup que l'on n'aime guères; je ne dis pas comme on aime une Femme; il y en a quantité qu'on n'aime point du tout: mais comme ce qui n'est ni Femme, ni Sœur, et qui touche plus que l'une ni l'autre." [85] Und das Ende dieses koketten Tändelns ist, dass sie am Schlusse desselben Briefes ihm zuruft „Aimez-moy comme vous devez m'aimer; et je consens à ne vous haïr jamais". Aber hinter dem halb ernsten, halb heiteren graziösen Spiel mit der Liebe lauern schon die Dämonen einer glutvollen Leidenschaft, und als der Freund in das Haus ihres Mannes Eingang sich zu verschaffen weiss und, ohne sie vorbereitet zu haben, plötzlich vor ihr erscheint, da ist es mit ihrer erkünstelten Zurückhaltung vorbei und alle Seligkeiten und Schmerzen der Liebe nehmen von ihrem Herzen Besitz. Und nun erklingen die Töne, die uns aus den „Lettres Portugaises" wohl bekannt sind. Sie ist wie verwirrt und betäubt bei seinem Anblick. „Je trouvay que vous aviez tort de ne m'en avoir rien dit: je trouvay que vous aviez raison de ne m'en rien dire: il me parut que ce

n'étoit pas m'aimer que de me surprendre; il me sembla que vous m'auriez moins aimée si vous ne m'aviez pas surprise." [86] Sie wagt nicht, als sie ihm bei Tische gegenübersitzt, die Augen zu erheben, dass man ihr nicht die Freude anmerke, die sie empfinde, wenn sie ihn sehe, und sie nicht zu senken, um diese Freude nicht zu verlieren, „je vous laisse à penser ce que me faisoit souffrir une contradiction si violente".

Ihre Aufregung und Unruhe verwandelt sich in Schmerz, als sie durch die Verteilung der Gäste beim Spiel getrennt werden. „Mon plus grand chagrin ne fut pas de ne vous point voir: ce fut de ce que vous êtiez vû par d'autres. Vous jouïez avec deux Femmes que je n'aime point, parce qu'elles me semblent trop aimables; et ce qui me mortifioit le plus, je vous entendois quelquefois rire avec elles. Est-il vraysemblable, me disois-je, qu'il puisse être si tranquille, et aimer autant qu'il me le dit! Peut-il rire et ne me point voir: et pendant qu'il cause un si grand désordre dans mon cœur, avoir si peu de trouble dans le sien! C'étoit ainsi que je me plaignois en moy-même du mal le plus grand que je crusse avoir à craindre: mais je ne prévoyois pas que je touchois à un autre plus cruel." Und da beklagt sie die verlorene Zeit, dass sie sieben Stunden mit ihm nutzlos zusammen gewesen sei. „Et pourquoy? pour rien. Que le temps passa vite; ou du moins qu'il fut mal employé" [87]. Dann folgen Vorwürfe über sein gemessenes Betragen, Klagen, Ausrufe, die

mit den Worten schliessen: „Eh bon Dieu! de quoy l'amour n'est-il point capable, puis qu'il persuade par un mensonge? Adieu, j'entens quelqu'un à qui cette lettre ne plairoit pas“ [88].

Sind diese ersten Briefe auf den Ton der portugiesischen Briefe gestimmt, so sind die folgenden drei denen der Präsidentin angeglichen. Eine längere Zeit liegt zwischen diesen beiden Briefgruppen. Der Geliebte ist von seiner Mutter, die das Verhältnis des Paares durch Trennung zu stören sucht, unter Androhung der Enterbung gezwungen worden nach England zu reisen. Der fünfte Brief ist noch vor der Abreise geschrieben und bespricht dieses bevorstehende Scheiden. Hier sind alle Bedenken und Einwände, die sie früher noch gegen ihre Liebe ins Feld führte, verschwunden. Sie gehört ihm ohne Rückhalt an. Mit weicher frauenhafter Zärtlichkeit nennt sie ihn jetzt „mon cher petit homme“, und an Stelle des gesellschaftlich normalen „vous“ ist jetzt das intim vertrauliche „tu“ getreten. Es spricht aus diesen Zeilen eine gewisse Sicherheit des Besitzes, wie sie ein längeres Liebesverhältnis gewährt. Aber dennoch widerhallen auch diese Briefe von Vorwürfen, Klagen, eifersüchtigen Besorgnissen und der schmerzlichen Sehnsucht nach seiner Liebe. „Que d'inquiétudes tu prépares à mon âme! l'amour, la crainte, la jalousie, la rage, que scay-je combien d'autres passions encore vont me tourmenter quand je ne te verray plus?“ [89] Einmal wirft sie ihm vor: „c'est toy qui as corrompu mon innocence

séduit mon devoir, triomphé de ma foiblesse et qui pars demain, pour ne me revoir, hélas que sçay je? peut-être jamais“[90] um ihm gleich darauf zu erklären, dass sie sich seiner Abreise nicht widersetzen dürfe, da es sich um die Schonung seines Glückes und die Ruhe seines Lebens handle. Sie besteht darauf, dass er sie noch einmal vor der Abreise besuche, sie wolle keine Vernunft annehmen, sie höre nur auf das, was ihr die Liebe diktiere, sie wisse selbst nicht, welcher Tollheiten sie fähig wäre, wenn er sie allein in der Verzweiflung liesse, in der sie sich jetzt befinde. Und so geht es fort im steten Wechsel zwischen Ausrufen der Verzweiflung und den Bekenntnissen schrankenloser Liebe, und es leuchtet nur ein Funke von Selbsterkenntnis durch, wenn sie dann ausruft: „Préviens ce que mon désespoir me suggère; et ne compte pas sur la raison d'une femme qui n'en a plus“[91]. Der sechste Brief ist von schmerzlichen Reflexionen über ihre Hingebung und die Möglichkeit seiner Untreue — sie hat noch keine Nachricht von ihm aus England erhalten — ausgefüllt. Der letzte endlich beginnt mit einer fast jubelnden Bitte um Verzeihung für das Unrecht, das sie ihm durch ihren Zweifel angetan habe. „Pardon, mon cher petit amy, pardon. Je te le demande les larmes aux yeux: mais ne crois pas que ce soit la douleur qui me les arrache; c'est la joie.“ Aber in das Glück, das ihr seine eingetroffenen Briefe bereitet haben, schleicht sich doch immer wieder ein banges Gefühl des Misstrauens. „Tes deux

lettres . . . m'apprennent que tu te portes bien, et que tu m'aimes toujours; je ne demande rien à Dieu de plus. Si quelque chose étoit capable de troubler le plaisir que j'ai receu, c'est mon cher Enfant, que tes paroles me paroissent trop bien arrangées pour être sincères. Mon amour s'exprime plus naturellement que le tien: par tout où il paroît, le désordre qui l'accompagne est une preuve qu'il est véritable"[92]. Die gleichen Klagen sind uns schon in den früheren Briefsammlungen begegnet, und es ist kein Zweifel, dass sie eine allgemeine Erscheinung treffen. Man braucht gar nicht an La Bruyères Charakteristik des Frauenbriefes zu denken um dieses Sicheinwiegen in die Leidenschaft und den seelischen Schmerz als etwas spezifisch Weibliches zu empfinden, das ein Mann nur dann zum Ausdruck brachte, wenn er, wie im vorliegenden Falle Boursault, die Rolle einer Frau zu übernehmen die Absicht hatte. Im Briefe, als der subjektivsten literarischen Form, konnte sie am leichtesten alle Geheimnisse ihrer Seele enthüllen, jedes Pochen ihres liebedurstigen Herzens zählen, alle Glut ihres Empfindens ungehemmt ausstrahlen lassen, ihre fast sinnliche Rührung zwanglos zum Vorschein bringen. Reizbarkeit der Seele und Empfindsamkeit galten jetzt den Frauen als die wahren Vorzüge und Tugenden des idealen Mannes, die Ataraxie wurde nicht mehr als sittliche Schönheit angesehen. Konnte er sich nicht blind dem Enthusiasmus des Leides völlig hingeben oder war

er, durch den Intellekt gebunden, nicht imstande, sich schrankenlos dieser Gefühlssprache zu akkomodieren, so erschien er ihnen kalt oder unempfindlich und erweckte Misstrauen in die Aufrichtigkeit seiner Gefühle. Es ist erstaunlich, wie sehr sich Boursault in diesen Briefen mit dieser weiblichen Denk- und Empfindungsweise vertraut erweist, und wenn ihm auch zweifellos die „Lettres Portugaises“ und die Briefe der Präsidentin Ferrand als anregendes Vorbild dienten, so hat er doch es verstanden, in seiner Korrespondentin einen in ihrem Empfinden zwar typischen, aber dabei doch individuell differenzierten Charakter zu bilden. Die gleiche Fähigkeit hat er ja auch in seinen einst hochgeschätzten „Lettres de Babet“ bewiesen. Nur, dass er hier der Briefschreiberin einen damals neuen Zug, den der graziösen Schalkhaftigkeit und Frivolität beigibt, der durch die Mischung mit ihren Sentimentalitäten einen bis dahin ungeahnten Reiz bietet. Auch Babet schmachtet, auch in ihr glüht eine sinnliche Begehrlichkeit nach Liebe, aber sie blickt doch auch in die Welt der Leidenschaften mit einem Paar lustig sprühender Schelmenaugen. Die Briefe sind an Boursault selbst gerichtet, der sich in den Äusserungen Babets als ein lockerer Lebemann widerspiegelt. Ihre spöttischen Bekehrungsversuche, ihre Bemühungen ihn fromm zu machen sind voll feiner Ironie: „il me semble t'avoir dit, que quand tu es devot je t'en aime vingt fois mieux“ [93] schreibt sie ihm, als sie ihm den Vorschlag macht, in der Ver-

kleidung eines Abbé sie zu besuchen, aber es klingt schon ernster, wenn sie ihn einmal auffordert in die Kirche zu kommen: „Après cela, comme tu seras en bon état, tu n'auras qu'à demain aller entendre la messe aux Blancs Manteaux (das sind die Benediktiner) un peu devant huit heures, et je suis sûre qu'avant la bénédiction sacerdotale tu verras une fille à genoux à ton côté, qui ne manquera pas de te dire à l'oreille qu'elle est toute à Toi"[94]. Sonst haben allerdings die „Lettres de Babet" wenig Gemeinsames mit den bisher behandelten Liebesbriefen. Ihre literargeschichtliche Bedeutung beruht vielmehr darauf, dass sie die libertinistisch frivolen Romane in Briefen inaugurieren, die dann in Crébillon, Laclos und Restif de la Bretonne ihre Meister gefunden haben.

Und so wächst denn die Bedeutung des Briefes für die Form des intuitiven Romans. Im übrigen geistigen Leben und Schaffen war er schon längst zu einer Alles überragenden Stellung gelangt. Er war ja im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zu einem Gefäss geworden, das den Inhalt des gesamten inneren und äusseren Lebens in sich aufnahm, eine Form, in der sich alle geistig regsamen Menschen ihrer Individualität entsprechend auslebten, ein Spiegel, auf den der Geschmack der einzelnen, die Modeneigungen der Gesamtheit, die intellektuellen Fortschritte, die sittlichen Wandlungen, die sozialen Förderungen und Hemmnisse, die Grösse und Schwäche der Zeiten und Generationen, alle Höhen und Tiefen der Menschen-

scele ihre Reflexe warfen. Von den 1612 erschienenen „Lettres amoureuses et morales des Beaux Esprits de ce temps", die der vielseitige Polygraph François de Rosset herausgegeben hatte, bis zu den „Lettres de Messire Roger de Rabutin, Comte de Bussy", die an der Wende des Jahrhunderts seit 1697 in verschiedenen Ausgaben erschienen sind [95], ergiesst sich ein breiter Strom von Briefen und Briefsammlungen, die entweder für die Öffentlichkeit berechnet sind, oder aber im Hinblick darauf, dass sie nicht nur vom Adressaten gelesen würden, geschrieben sind, jedenfalls mit bewussten, literarischen Aspirationen verfasst wurden und bald in schillernder Spitzfindigkeit, bald in glatter Eleganz, dann wieder schlicht berichtend oder mit innerer Anteilnahme das Leben, wie es sich im Gesichtswinkel des Schreibers stellte, wiederzuspiegeln suchten. Die Briefe der Madame de Sévigné, der Maintenon, der Marquise von Villars sind daher, obgleich sie viel später, erst durch die Veröffentlichung, ihren Eingang in die Literatur gefunden haben, schon während sie geschrieben wurden zu Wirkung und Einfluss gelangt und bieten uns heute wertvolle authentische Dokumente der geistigen und künstlerischen Entwicklung, des geweckten Selbstgefühls der Menschen jener Zeit.

Neben der „littérature épistolaire", wie sie durch Voiture, Balzac, Le Pays, Costar und zahllose andere vertreten ist, neben der ausgebreiteten Korrespondenz der grossen Dichter, Ge-

lehrten, Staatsmänner und Theologen jener Zeit, neben der Fülle von Briefen, welche die geistig oder gesellschaftlich hervorragenden Frauen, wie die Scudéry, Madame de Sablé, Mademoiselle de Montpensier und andere unermüdlich aussandten, beginnt diese Form sich auch als literarische Einkleidung Geltung zu schaffen und wie Pascal mit seinen „Lettres provinciales“, Fénelon mit seinen „Lettres spirituelles“ so haben zahlreiche Schriftsteller diese Modeneigung ausgenützt, um für ihre Ideen und Mitteilungen eine raschere und sicherere Verbreitung und Wirkung zu finden[96]. Der Erfolg der „Lettres Portugaises“, ihrer Nachahmer und Nachfolger hat dann die letzte, bisher noch uneroberte Provinz literarischen Schaffens, die erzählende Literatur, gewonnen. Während die Briefe in den heroisch galanten Romanen nur als künstlerische Verzierung galten, dort eine Art lyrischer Ruhepunkte bildeten, oder als schmückende Interpolationen meist ohne organische Verbindung mit den Vorgängen waren und fast nie oder sehr selten die Handlung selbst beeinflussten oder fortbewegten, und noch 1676 im Roman „Les Amours de Henry IV Roy de France“, die „Lettres Galantes à la Duchesse de Beaufort et à la Marquise de Verneuil“, um nicht die Erzählung allzusehr auszudehnen, aus dem Werke selbst in einen Anhang verbannt wurden[97], werden die Briefe jetzt immer mehr das Instrument, dessen sich die Erzähler bedienen, um für ihre Erfindung das Publikum zu interessieren. Je mehr der Roman auf den Reiz

bunter, äusserer Vorgänge verzichtet und sein Heil in den Erlebnissen der Seele sucht, desto eher wurde diese Form subjektiver Äusserung für seine Zwecke geeignet. Für das wachsende Interesse an der brieflichen Darstellung spricht auch der Umstand, dass man bisher unbeachtet gebliebene oder vergessene Werke dieser Gattung wieder ausgräbt und ihnen zu einem zweiten Leben verhilft. Es ist keine zufällige Erscheinung, dass jetzt das Interesse für den ältesten Briefroman wieder erwacht, und der Austausch der Empfindungen zwischen Abælard und Heloïse, modernisiert, in zahlreichen Ausgaben und Bearbeitungen, wieder dem Publikum angeboten wird. Bussy-Rabutin soll der erste gewesen sein, der sie — 1687 — in modernes Französisch in einer so trefflichen Prosaauflösung übertragen hat, dass sie Malherbe in seiner „Grammaire Françoise“ als ein Muster des Stils der Übersetzungskunst und des „genre épistolaire“ anführte [98]. Jedenfalls war Bussy der Berufene. Hat er doch selbst in seinen „Maximes d'amour“ auf die Wichtigkeit und die Bedeutung des Briefes für den Liebenden aufmerksam gemacht und mit seinen Versen, trotz ihrer ironischen Färbung, ein interessantes Streiflicht auf die „usages de l'amour“ seiner Zeit geworfen:

Amans aimés, qui n'avez d'autre envie
Que de passer en aimant votre vie,
Ecrivez et matin et soir,
Ecrivez quand vous allez voir,

Et, quoique vous alliez dire: Ha! que je vous aime!
Ecrivez-le et donnez votre lettre vous-même.
Ecrivez la nuit et le jour:
Les lettres font vivre l'amour[99].

Neben Bussy-Rabutin hat dann Dubois die Schicksale des berühmten Liebespaares und deren Briefe in Form eines empfindsamen Romans mit allerlei Zitaten verbrämt in die Welt geschickt, mit solchem Erfolge, dass mindestens acht Auflagen von ihm erschienen sind, ferner Nicolaus Rémond de Cours die „Histoire d'Eloise et d'Abeilard, avec la lettre passionée qu'elle lui écrivit, augmentée de deux autres aventures galantes", La Haye 1693 und dann noch in mehreren voneinander abweichenden Ausgaben veröffentlicht, es fehlte ferner nicht an „véritables lettres", an Übertragungen in gebundener Sprache, und um ihren aktuellen Charakter recht zu betonen und auszunützen, werden im zweibändigen „Nouveau recueil, contenant la vie, les amours, les infortunes Et les Lettres d'Abailard et d'Heloïse" in fünf aufeinanderfolgenden Auflagen, eine kurzgefasste Darstellung von Abaelards Leben von einem Anonymus, die Geschichte seiner Liebe zu Heloïse von J. Alluis, welche schon 1675 gedruckt worden war, die Übersetzung der Briefe von Rémond de Cours mit den „Lettres Portugaises" und den „Lettres galantes de Cléante et de Bélise" u. a. zusammengespannt[100].

Schon werden auch Erzählungen direkt als Briefromane angekündigt, z. B. „Les amours

d'une belle Angloise ou la vie et les avantures de la jeune Olinde. Ecrites par Elle mesme en forme de Lettres à un Chevalier de ses amis“ (Cologne 1695), ebenso wie die novellistische Skizze jetzt gerne sich in die Briefform kleidet. Das typischste Beispiel dafür sind die im achtzehnten Jahrhundert so viel gelesenen und ebenso gerühmten „Lettres historiques et galantes, par Madame de C***“ (1704)[101], unter welchem Zeichen sich die ebenso hässliche, als in ihrer Lebensführung berüchtigt galante Madame Du Noyer verbirgt. Es sind Briefe, die eine in Paris wohnende Dame mit ihrer in Avignon und Umgebung lebenden Bekannten wechselt, und in denen sie pikante romanhaft oder novellistisch zugestutzte Vorgänge aus dem Leben der Pariser Gesellschaft gegen Berichte gleichen Kalibers aus der Chronique scandaleuse der Provinz austauscht. Aber dazwischen verirren sich auch in dieses anmutige und amüsante Geplauder, zwischen schmutzige Abenteuer und furchtbare Verbrechen, die fast lächelnd oder spöttisch vorgetragen werden, Stoffe, die einen epitomierten empfindsamen Roman darstellen, so z. B. die im XVII. Briefe berichtete katalonische Geschichte von der schönen Signora Marguarita und ihrer rührenden unschuldigen Liebe zu Don Francisco, die sie, nach dem bekannten Muster der „Princesse de Clèves“, ihrem Gatten gesteht. Mit feiner psychologischer Beobachtung ist das allmähliche Abwenden vom Gemahl und das unmerkliche Wachsen ihrer Neigung zum Geliebten dar-

gestellt. Wieder eine jener „Amours sans foiblesses“, die, wie die Schreiberin meint, beweisen könne, wie falsch die Meinung der „petits maîtres“ sei, es gebe keine Liebe ohne Schuld, es sei denn in der Einbildung des La Calprenède oder der Scudéry; worauf allerdings die Pariserin erwidert „Je louë avec vous les sentiments de la Catalane, dont vous avez bien voulu me conter l'Histoire, c'est un caractère de Femme, qui me plaît beaucoup, mais ce sont des exemples, qu'il vaut mieux admirer qu'imiter“ [102].

Anklänge an die „Princesse de Clèves“, die auch dabei zitiert wird, finden sich ferner in der Geschichte einer ungenannten Herzogin, die ihrem Gatten ein allerdings bedenklicheres Geständnis ablegt, als die Heldin des La Fayetteschen Romanes; mit bewusster Absicht zu rühren wird dann in der Geschichte der Madame de Maintenon bei der Schilderung ihrer Jugendjahre grosses Gewicht auf die ärmlichen und traurigen Verhältnisse gelegt, unter denen sie aufgewachsen war, und so sehen wir selbst in einer Sammlung, die in erster Reihe pikante Wirkungen erstrebt, doch auch Fragmente empfindsamer Romanstoffe verwendet, in der richtigen Voraussetzung, dass mit solchen in Briefen mitgeteilten Sentimentalitäten dem Geschmacke des Publikums gedient wird. Die Vorliebe für diese Literaturgattung wächst auch jetzt von Jahr zu Jahr, und die Produktion folgt ihr so eifrig, namentlich in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts, dass sie den Buch-

handel beherrscht. Der Verfasser der „Lettres Saxonnes ou Aventures d'un Officier Saxon" (Amsterdam 1737) fühlt sich geradezu verpflichtet, sich wegen dieser Form vor den Lesern zu entschuldigen und bemerkt in seiner Vorrede: „Je crains bien que le Public, ne soit enfin ennuié des livres intitulés „Lettres". On ne voit presque plus autre chose chez les Libraires. Ici ce sont les Lettres Provinciales; là les Portugaises, les Turques, les Persanes, les Juives etc. Quoi plus encore? des lettres et toujours des Lettres. — — C'est une terrible chose que l'exemple, je n'ai pu resister à ce torrent"[103]. Dieser Strom vereinigte sich mit jenem, der sich ein paar Jahre darauf beim Erscheinen von Richardsons Pamela (1740) bildete, bis sich beide, durch immer neue Zuflüsse verstärkt, nach der Veröffentlichung von Rousseaus „Nouvelle Heloïse" (1761) und Goethes Werther zu einem unübersehbaren Meere erweiterten! — Aber wir können schon jetzt die Entwicklung dieser literarischen Form übersehen. Charles Sorel hat in seiner „Bibliothèque Françoise" (1664) bereits einen lehrreichen Überblick über ihre Wandlung in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts geboten. In dem Abschnitt „Des Lettres" äussert er sich: „Après que les François se sont servis assez long-temps du nom d'Epistres, ils en ont voulu avoir un de leur invention, qui signifiast mesme chose; C'est celuy de Lettres Missives. Mais pource qu'insensiblement on a retranché tous

les mots à demy Latins, on a encore quitté ce dernier, et on a dit les Lettres simplement pour signifier ce qu'on écrit à quelqu'un, en quoy on fait grand honneur à ce genre d'écrire, de luy donner le nom qu'on donne à toute sorte de Sciences, qu'on apelle aussi les Lettres"[104]. Und dieser inhaltsreichen Bedeutung des Namens entspricht auch eine vielseitige Verwendung der Briefe, deren wichtigste Sammlungen er mit kritischen Bemerkungen begleitend, verzeichnet. Die Liebesbriefe, die er anführt, z. B. die „Cent lettres d'amour d'Evandre à Cleanthe" (1646), deren Autor Honorat Laugier de Porcheres sich unter dem Anagram „Cher Repos" verbirgt, behandeln, wie Sorel ausführt, im Gegensatz zu den antiken „Epistres amoureuses" von Aristaenet, Ovid u. a., denen er Verherrlichung des Ehebruchs und der Blutschande vorwirft, nur die ehrbare Liebe „Galanteries de la vieille Cour que peut estre chacun ne gouste pas, pource que les choses sont un peu changées" oder wie die von Gombaud, Plassac, Voiture und Costar, die „des Amours spirituelles et de Galanterie" bieten, also mit einem Worte jene Liebesbriefe, die mehr mit dem gespreizten Ausdruck ihres Witzes, der Geziertheit ihrer Einfälle prunken, als eine wahre Empfindung darstellen.

Das typischste Beispiel für die unpersönliche, galante Liebeskorrespondenz liefert der von Sorel an dieser Stelle nicht genannte Puget de la Serre, der in seinem „Secrétaire de la Cour" im Briefwechsel zwischen Clorinde und

Silvandre in marinistischem Schwulst triefende Briefstellermuster liefert. Auch die „Epistres galantes“ und die „Billets doux“ der Preziösen und ihres literarischen Anhanges waren mehr des stilistischen Effekts willen geschrieben, als um einer echten verzehrenden Liebesleidenschaft zum Ausdruck zu verhelfen, und so haben — wenn der von Gordon de Percel in seiner „Bibliothèque des Romans“ erwähnte, unauffindbare „Roman des Lettres“ (1667)[105] nicht etwa vorangegangen ist, — die „Lettres Portugaises“ den französischen Briefroman inauguriert und durch den tiefen Eindruck, den sie hervorgerufen haben, auch die früheren spielerischen Liebesbriefe, soweit sie als literarisches Erzeugnis auftreten, völlig verdrängt. Ja, La Bruyère berichtet in den „Caractères“[106] im Tone des Vorwurfs und des Bedauerns, dass sogar im gesellschaftlichen Verkehr die „lettres enjouées et familières“ aufgehört hätten. Jetzt galt nur der empfindsame Brief, der siegreich fortschreitend, im Laufe einiger Jahrzehnte fast zur Alleinherrschaft im Roman gelangte!

III.

Die „Lettres Portugaises“ hatten in der französischen Erzählungsliteratur wie ein grosses befreiendes Ereignis gewirkt. Ihre historische Bedeutung beschränkt sich nicht bloss darauf, eine neue Form für die Darstellung des inneren Lebens und der Bewegungen der Seele den Romanschriftstellern geboten zu haben, den Brief in der Literatur aus einem konventionellen Mittel unpersönlicher Zwiesprache, einem geistigen Spielzeug, zu einem der wesentlichsten Behelfe für den Ausdruck subjektiven Empfindens gemacht zu haben, sie haben vor allem durch die verblüffende Echtheit der in ihnen enthaltenen Schilderungen der Seelenvorgänge, durch die ungeschminkte Darstellung echt menschlicher Leidenschaft, durch die Enthüllung der geheimsten Regungen der weiblichen Seele, auch den Bann gelöst, in den bisher die Mode, die Konvention, gesellschaftliche und literarische Überlieferung die Romanciers und das Publikum gehalten haben. — Die Folgen traten sehr bald in Erscheinung. Man drängte von allen Seiten nach einer Revision der Ziele und der Ideale, denen der Roman bis dahin gedient hatte. In der gegen den berüchtigten Jesuiten Père Bouhours gerichteten Schrift des Abbé de Villars, die in Paris 1671 ebenfalls bei Claude Barbin erschienen ist, „De la Délicatesse“, heisst es schon, dass die Romane — worunter er ja noch immer die Werke älteren Stils

verstand — nicht mehr „du goût du siècle" seien. „C'est que les Romans comme on les a faits ne prennent pas le tour du cœur, ils ne ménagent pas assez la pente qu'ont tous les hommes à l'amour déréglé, ils inventent une manière d'amour que la seule imagination autorise, ceux qui n'aiment pas pour se marier n'y trouvent pas leur conte. Le mariage est un ouvrage de la raison toute seule. Le cœur n'a guère eu de part en cette invention. C'est pourquoy on a veu cesser tout à coup cette ardeur qu'on avoit pour les Romans" [1]. Aber es wird auch der Weg gewiesen, den die Romandichtung zu gehen habe. Es gebe eine Neigung im Herzen, die wohl die verbotenen Früchte geniessen möchte, ohne dass es gemerkt werde, den Leidenschaften nachgeben wollte, ohne den Schein der guten Sitten zu stören. Durch den Hinweis auf ein bereits vorhandenes Vorbild dieser neuen Romangattung, auf die 1662 erschienene „Princesse de Montpensier" der Madame de La Fayette, wird es klar, dass hier diejenigen Romane gemeint seien, deren Handlungen sich erst im Eheleben abspielen. Drei Jahre nach dem Erscheinen dieses Werkes hatte der Freund der Madame de La Fayette, La Rochefoucauld, in seinen „Maximes" den hart klingenden Ausspruch getan: „Il y a de bons mariages mais il n'y a point de délicieux" [2], und in diesem hier proklamierten Unterschiede, den die gealterte Verfasserin der „Princesse de Montpensier" in einer handschriftlichen Marginalnote ihres Exemplars der „Maximes" später (1693)

einzuschränken suchte, ist auch das Thema des Romans angedeutet. Auch hier handelt es sich um eine gute Ehe, die keine „deliziöse" wurde, weil die Liebe zu einem Anderen dazwischen getreten war, und der seelische Kampf, der aus dieser Divergenz sich ergab, ist das künstlerische Problem des kleinen Romans. Nun waren ja eheliche Konflikte als Romanmotiv nichts neues. Das herbe Witzwort, dass unter Ludwig XIII. der Ehebruch ein Zeitvertreib, unter Ludwig XIV. eine Regel und später eine Pflicht gewesen sei, hat ja nicht nur im Leben, sondern auch in der gleichzeitigen Dichtung seine Bestätigung gefunden. Aber es wurde in dieser ebenso leicht genommen, wie in der Wirklichkeit. Der Hahnrei galt als belachenswerte Erscheinung schon in der ältesten erzählenden Literatur, — selbst Chrestien weiss ihn nicht ganz tragisch zu fassen, — und die Medisance über den gehörnten Ehemann hat ja nicht nur in den Novellen- und Schwanksammlungen der Renaissanceliteratur ihr reichliches Genüge gefunden. Selbst die Amadisromane mit ihrer gesteigerten Auffassung der Liebe zeigen eine laxe Anschauung über den Ehebruch, nur suchen sie ihn mit dem Eingreifen transcendenter Mächte zu motivieren und entschuldigen[3]. Wohl hatte schon D'Audiguier in seiner in zahlreichen Ausgaben verbreiteten „Histoire tragi-comique de nostre temps" (1622)[4] das Eindringen unrechtmässiger Leidenschaft in ein legitimes eheliches Verhältnis mit grösserem Ernst darzustellen versucht, aber auch er

steht genau so wie Scarron in seinen Novellen gleichen Kalibers noch unter dem Einflusse der Doktrin, die in der italienischen Novellenliteratur häufig vertreten, besonders deutlich aber von den spanischen Meistern gelehrt wurde, dass nur der faktisch vollzogene Ehebruch das Objekt eines ernsten Konfliktes sein kann[5].

Nun hatte kurz vor dem Erscheinen der Villarsschen Schrift Boursault seinen Roman „Le Marquis de Chavigny“ (1670)[6] veröffentlicht und es fertig bekommen, in den etwas knappen Stoff gleich zwei Konflikte einzufügen, die beide schwer in das Eheleben seiner Hauptpersonen eingreifen. Aber gerade die Art, wie er sie behandelt, ist charakteristisch für die Auffassung solcher Ehekomplikationen im damaligen Roman. Da wird eine Frau durch die falsche Nachricht, ihr geliebter Gatte sei im Kriege gefallen, durch Zureden und sanften Druck veranlasst, den Verbreiter der Todesnachricht, den heuchlerischen Freund ihres Gatten zu heiraten, wozu sie sich nach schweren inneren Kämpfen entschliesst. Gerade als der neue Ehemann sein wahres Wesen enthüllt und sie sich bewusst wird, in welches Unheil sie geraten sei, taucht ihr früherer auf, der bisher nur durch Gefangenschaft verhindert gewesen war, heimzukehren. Man würde nun schwere tragische Konflikte, Ausbrüche wildester Leidenschaft, verwickelte Seelenstimmungen erwarten. Aber solche Zwischenfälle wurden von den Erzählern nicht allzu tragisch ge-

nommen. Der Besitz der Frau ist das wesentliche. Und so eignet sich der erste Gatte rasch entschlossen an, was ihm unrechtmässig genommen war. Ein kurzes Erschrecken, rasche Aufklärung und eilige Flucht des Ehepaares — und beide sind ohne irgendwelche Skrupel wieder vereint, als ob nie ein Dritter dazwischen getreten wäre. Dieselbe Frau wird dann, als ihr wiedergewonnener Mann wegen angeblichen Verrats zu Tode verurteilt wird, dazu gebracht, einem Lüstling, der über dessen Schicksal zu entscheiden hat, gegen die — nicht eingehaltene — Zusage, ihm das Leben zu schenken, ihre Ehre zu opfern. In diesem Falle hat sie das naive Pflichtgefühl, ihrem gefangenen Gatten vorher die Entscheidung zu überlassen, der in einem Anfall von Eifersucht ihr erregt keine andere Antwort zu geben weiss als „Faites ce qu'il vous plaira“! [113] Und so bringt sie das Opfer, allerdings um nur selbst das Opfer des Verrats zu werden. Denn gleich nach der erzwungenen Schäferstunde lässt der Verräter den nun auch um seine Ehre betrogenen Ehemann zwar nicht hinrichten, um sein Wort zu halten, aber dafür im Gefängnis erhängen.

Es geht ja auch in diesem Roman nicht ohne seelische Kämpfe ab, aber die Konflikte sind, da jede innere Schuld der Frau fehlt, in nichts von denjenigen unterschieden, die in der älteren Novellenliteratur der Italiener und der von ihr abhängigen der anderen Kulturvölker schon längst verwendet wurden.

Die Frau ist sogar in der Ehe nur ein Objekt, um das mit Schmeichelei, Liebe, List und Gewalt gekämpft wird. Was sie dabei empfindet, ist nicht von wesentlicher Bedeutung. Tiefer greift ein anderer Stoff, der seit der Antike immer wieder die Kunst und das Publikum lockte, die alte Liebesfabel vom syrischen König Seleukus, seiner jungen Gattin Stratonike und ihrem Stiefsohn Antiochus, „jenem Jüngling", um Goethes Worte zu gebrauchen, „der die süssen Triebe, das schönste Erbteil, das uns die Natur gab, in sich verschliessen, und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muss, so dass sein Innerstes unter ungeheuren Schmerzen verzehrt wird". Den Kern der Romanvorgänge bildet die Leidenschaft zu seiner Stiefmutter, „jener Unglücklichen, die sich einem andern widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat"[8]. Es handelt sich um wirkliche schwere Seelenkämpfe, die noch gesteigert werden durch das Verwandtschaftsverhältnis aller Beteiligten. Hier haben wir ein tragisches Problem in der Ehe vor uns. Die Seelenqualen der Gattin und des sie liebenden Stiefsohnes sind aus diesem Verhältnis erwachsen. Aber es hat sich kein Dichter gefunden, der ganz die Konsequenzen aus dem Stoffe gezogen hätte, und die bekannte pointiert anekdotenhafte Lösung des Knotens schwächte ihn in seiner Wirkung ab, ebenso wie das asiatische Kostüm ihm mehr den Charakter

einer interessanten ethnographischen Kuriosität gab. Den sentimentalen Gehalt des Stoffes — Lionardo Aretino wollte ja in der von ihm bearbeiteten Novelle, die den „Cento novelle antiche“ beigedruckt ist, daraus auf die „umanita“ und „gentilezza di cuore“ der alten Griechen schliessen — hat Luca Assarino in seinem Roman „Stratonica“ (1636)[9] reichlich ausgebeutet, und wenn die französische Übersetzung keine besondere Beachtung fand, so lag es daran, dass für die überquellende weiche Empfindung und Tränenseligkeit, mit der der italienische Autor seine Figuren ausstattet, damals in Frankreich noch kein teilnehmendes Verständnis vorhanden war. Aber schon im Jahre 1679 wird diese Liebesgeschichte als „Histoire galante“ und von da an noch öfter geboten. Das war ja auch die Zeit in der Gérard de Lairesse sein Bild gemalt hat das eine der wirksamsten Szenen des Romanes vergegenwärtigt, und in welchem Winckelmann auf dem Gesichte des Prinzen die grössten Geheimnisse der Kunst finden wollte[10]. Es sind in diesem Stoffe ohne Zweifel alle Elemente enthalten, auf die Villars als die wünschenswerten Objekte der Romandichtung hingewiesen hatte. Aber ihm fehlte die nationale Färbung, eine gewisse wenn auch noch so schwache Aktualität, um zu wirken. Für Frankreich musste noch der Entdecker kommen, der diese künstlerischen Probleme wieder ans Licht zog, und er hatte sich auch in Madame de La Fayette gefunden, die in der erwähnten Novelle, „La Princesse de Mont-

pensier“ als erste in der modernen französischen erzählenden Dichtung mit vollem künstlerischen Bewusstsein statt des physischen den seelischen Ehebruch einführt, mit ihm als der stärksten Quelle psychischer Erregungen operiert, die die Romankonflikte da beginnen lässt, wo sie die anderen beschliessen, nach geschlossener Ehe[11]. Und während in der „Stratonice“ (die französische Übersetzung von Assarinos Roman erschien 1641) der Gegensatz zwischen dem alten Gatten und der jungen Frau, deren junges Herz zur Jugend strebt, ein uraltes fast banales Motiv, verwendet wird, ist Madame de La Fayette die erste, welche in die Harmonie der geschlossenen Ehe Dissonanzen einführt, ohne dass eine gezwungene Verbindung mit einem alten Manne den Anlass zu ihnen gibt. Der Versuch Ehekonflikte im Roman darzustellen, den schon vor ihr der Schüler und Freund des heiligen Franz von Sales, Jean-Pierre Camus, der Bischof von Belley, in seiner „Palombe ou la Femme honorable“[12] (1625) gemacht hat, kann kaum in Betracht kommen. Die apologetisch christliche Tendenz lässt weder die Kunst noch die Lebenswahrheit zu ihrem Rechte kommen. Es handelt sich um die lasterhafte Untreue eines Mannes, den weder die Tränen noch der Schmerz der demütig duldenden Gattin zur Pflicht zurückrufen können. Seine Umkehr erfolgt, wie durch ein Wunder herbeigeführt, als er zufällig die uneröffneten zahllosen Briefe seiner Frau zu lesen beginnt und mit einem Male — ohne dass es psy-

chologisch motiviert wird — der Rührung zugänglich wird, der er sich bis dahin völlig verschlossen hatte. Der ganze Vorgang mutet mehr wie eine romantische Legende, als wie ein Roman an. Die Heldin Palombe ist eine Art „heilige" Griseldis, deren christliche Geduld und Gottvertrauen durch ein Mirakel belohnt wurden. Und so bleibt Madame de La Fayette das Verdienst unbestritten, die Erste gewesen zu sein, die dieses Neuland für die Erzählungskunst urbar machte. Als Furetière 1666 in seinem „Roman bourgeois" von der Möglichkeit einer Mode träumte „d'écrire la vie des femmes mariées", da war der Anfang schon durch die „Princesse de Montpensier" gemacht. Vollständig wurde ja dieses Revier erst später für den Roman gewonnen, aber eine Figur wie die Heldin dieser Erzählung, die erdrückt von der dreifachen Last, die Achtung des Gatten, das Herz des Geliebten und den vollkommensten Freund verloren zu haben, zugrunde geht, ohne ein faktisches Vergehen begangen zu haben, war etwas Ungewohntes, und der Eindruck wäre wohl in diesem Zeitalter erwachender Empfindsamkeit ein noch tiefergehender gewesen, wenn die Verfasserin bei der sprachlichen Gestaltung die künstlerischen Konsequenzen aus dem Stoffe gezogen, sich nicht mit dem kalten Bericht der Vorgänge begnügt, sondern auch die psychischen Regungen der Hauptbeteiligten ausführlicher und lebhafter dargestellt hätte. Aber damals waren noch nicht die „Lettres Portugaises" erschienen, die hätten lehren können,

wie solche subtile Herzensvorgänge bewegter in der Sprache vorgetragen werden können, wie der Ausdruck den Empfindungen sich anzupassen habe. Dennoch hat die gegenüber den früheren Romanwirrnissen zartere spitzfindigere Handlung, welche das Element der Spannung mehr innerlich bildet, dieser Novelle bei der Wendung, die der Geschmack jetzt genommen, einen Erfolg verschafft, der auch in dem Dialog über die „Délicatesse“ vom Abbé de Villars bestätigt wird. „— — C'est un petit chef d'œuvre“ heisst es dort „et on le lira toujours avec plaisir, parce qu'une grande partie des foiblesses de cœur y sont excellemment ménagées“. „Il ne faut pas s'étonner“, heisst es dann weiter „si ce petit livre flattant tout à la fois tant de foiblesses s'est acquis tant de réputation“[13]. — Zu einer so elementaren Leidenschaftlichkeit wie die Südländerin Marianne Alcoforado neigte ja auch das temperiertere Empfinden der Französin nicht, und auch Madame de La Fayette schwebte für ihre Heldin die Regel vor Augen, die der Abbé de Villars in seinem Tractate gibt: „il faut scavoir flatter sa foiblesse et lui conserver l'apparence de la force“[14]. In der grossen Welt, bei den verfeinerten Formen des geselligen Verkehrs wie er bei Hofe, wie er im Kreise der Preziösen herrschte, mussten auch die Äusserungen der Empfindungen abgetönt werden, alle Heftigkeit des Ausdruckes musste gemieden werden, und es gibt vielleicht kein bezeichnenderes Beispiel für dieses äusserliche Wohlverhalten der Sprache, als dass im Hotel Rambouillet für einen getäuschten

Ehemann statt des gallisch derben „cocu“ die gezierte Phrase „le front chargé d'un sombre nuage“ gebraucht wurde. Ohne die etwas barocken Lehren Stendhals von den Gattungen der Liebe völlig gelten zu lassen, darf man doch mit Verwendung seiner Terminologie behaupten, dass um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Frankreich die Herzen „l'amour goût“ eher vorzogen als „l'amour passion“, für die auch er die portugiesische Nonne als Beispiel anführt. „L'amour-passion“ meint er „nous emporte au travers de tous nos intérêts, l'amour-goût sait toujours s'y conformer“[15]. Dieses sich anpassen, dieses sich fügen ist bezeichnend für die Liebesleidenschaft, die uns nun in den Romanen entgegentritt. Die Liebe ist kein orgiastischer Rausch, sondern ein Weh müder Seelen, die behutsam in ihren Entschlüssen die Kämpfe mehr mit sich selbst als mit der Aussenwelt ausfechten, und deren Weisheit letzter Schluss dann die Entsagung ist! —

Mit der Entsagung tritt ein neues bedeutendes und entwicklungsfähiges Element in die erzählende Literatur ein, welches das Dogma vom befriedigenden Ausgang des Romans zu gunsten einer künstlerisch reiferen Anschauung umstürzt. Wie weit dazu das kirchliche Ideal der Heiligung des Gemütes durch Askese, das ja durch „Port Royal“ auf weite Kreise bestimmend wirkte, wie weit dazu die wachsende Neigung für Schilderung seelischer Erlebnisse beigetragen hat, lässt sich schwer feststellen. Vermutlich ist diese Neuerung

die Resultierende beider Kräfte. Sie bedeutet jedenfalls einen Sieg einer verfeinerten vergeistigteren Anschauung gegenüber der bisherigen brutaleren Auffassung von den künstlerischen Aufgaben des Romans. Allerdings bekrittelt noch im Jahre 1730 der Abbé Lenglet (Gordon de Percel) in seiner „Bibliothèque des Romans" den Schluss in den Romanen der Madame de La Fayette. „— — ces Romans qui ont une fin lugubre laissent toûjours une sorte de tristesse après leur lecture. Vivent ceux qui ne finissent que par la joye"[16]. Aber die plumpe aretalogische Ethik des älteren Romans konnte auf die sensibleren Naturen, wie sie damals namentlich unter den Frauen der höheren Gesellschaft immer häufiger wurden, keinen Eindruck mehr machen, man suchte nach neuen Werten und fand sie in der Reaktion gegen den Genuss, der bisher das Leben beherrschte — in der Resignation! Noch nicht scharf ausgeprägt aber in seinen Umrissen schon deutlich erkennbar, tritt uns dieser Faktor in einer Erzählung des Abbé de Villars, desselben der in seiner Abhandlung über die „Délicatesse" schon den Bruch mit den alten Romanidealen verkündete, zuerst entgegen und zwar in seiner „Anne de Bretagne", die als ein Teil der „Amour sans foiblesse" zum ersten Male 1671 erschien[17]. In einem Knäuel älterer Motive, wie kleinlicher Liebesintriguen, gefälschter Briefe, verschleierter Damen, vermeintlicher Untreue, sind eine Reihe seelischer Konflikte eingeknotet, welche die Heldin, die sich selbst

eines „lâche cœur" bezichtigt, nur durch mehrfaches Entsagen entwirren kann. In Eifersucht gegen ihre Schwester entbrannt, verzichtet sie auf den Geliebten, den Duc d'Orléans. Im Begriffe einem geachteten aber nicht geliebten Manne die Hand zu reichen, erfährt sie die Unschuld ihres Liebhabers, der mit seinem Rivalen durch die gemeinsame Liebe zur Heldin verbunden, einen selbstlosen Freundschaftsbund schliesst, worauf beide sich ihr zur Wahl stellen, ihr die Entscheidung überlassend. Sie überbieten sich beide in selbstlosem Edelmut, indem jeder den anderen der Geliebten als Gatten empfiehlt. Hinter diesem Entsagungsfieber der Männer kann die Heldin nicht zurückbleiben, sie wählt den minder geliebten König, um aber dann auch noch weiter in einem freundschaftlichen Verhältnisse zum Liebhaber zu bleiben. Als sich aber die Liebe bei letzterem wieder stärker bemerkbar macht, folgt von neuem eine Trennung von ihm, die jedoch den Gatten so sehr erschüttert, dass er an diesem Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft stirbt. Die Königin hingegen, zunächst trostlos über den Verlust, verzichtet dann abermals auf die Möglichkeit sich mit dem Geliebten zu vereinigen und heiratet nach schweren inneren Kämpfen wieder einen ungeliebten Gatten, den König, der den Thron des Verstorbenen eingenommen hat. „Ainsi l'Amante" heisst es am Schlusse „trop Heroïne se trompa soi-même, et soutint jusqu'au matin qui suivit la nuit de la nôce, que l'amour n'avoit point de part à son second mariage; mais

elle se dédit alors, et elle avoua la différence des plaisirs que donne la raison, et de ceux que donne l'amour. Ou pour mieux dire, elle éprouvat que s'il est glorieux d'avoir un amour sans foiblesse, il est bien doux de le satisfaire“ [18]. Dieser kühle moralisierende Schluss, den der Verfasser mit der Absicht „à regler les mœurs“ angebracht hat, lässt aber nicht das Behagen ahnen, mit dem er bei den Excessen selbstloser Resignation verweilt, die er in seinen Roman so häufig eingefügt hat, ebenso wenig wie man aus ihm eine Vorstellung gewinnen kann von der Fülle der Empfindsamkeit, mit der er die Hauptpersonen ausgestattet hat. Die Süsslichkeit der Empfindung, die hier zwei der kühnsten und stolzesten Kriegsführer und Eroberer bekunden, diese Weichheit und Schwäche, die auch im Verkehr der Männer untereinander herrscht — „ils s'embrassoient et se baisoient à tous momens“ wird von den befreundeten Nebenbuhlern berichtet — lässt erkennen, welchen Einfluss die Sentimentalität in so kurzer Zeit auf die Romanproduktion gewonnen hat, und wie sich ein neuer Typus, der auch im Handeln schwächlichen Helden immer mehr einbürgert, Männer die ihren Ruhm in Energielosigkeit, Nachgiebigkeit, weiblichem Zartsinn und Entsagung suchen. Das sind nicht mehr die ἀγαθοὶ ἀριδάκρυες ἄνδρες der Antike, die auch Männer der Tat waren, nicht mehr die Helden des älteren Romans, die wol in Ohnmacht fallen konnten, aber wenn es sich um den Besitz der Geliebten handelte, auch wild

durchs Leben stürmend sie erkämpften, sondern Schwächlinge, denen auch für ihr Tun und Lassen das weibliche Vorbild der Schwäche bestimmend war. Wohl zur näheren Begründung dieses neuen Typus wirft der Verfasser der „Anne de Bretagne" am Beginne der Erzählung die Frage auf: „Est-ce que les Héros forment les Héroïnes? ou que les Héroïnes forment les Héros? Le premier" erwidert er selbst, „n'est pas impossible; mais il est rare, et je n'en sais point d'exemple. Le dernier est ordinaire — — — J'en trouve dans notre Histoire une preuve mémorable"[19]. Zu den Zeiten des Abbé de Villars war es allerdings keine Seltenheit mehr, dass die Männer sich nach den weiblichen Idealen umbildeten. Der bekannte „Trissotin" Molières, der Abbé Cotin erzählt in der Vorrede zu seinen „Oeuvres galantes en prose et en vers"[20]: „Les femmes de qualité ont poly mes moeurs et cultivé mon esprit" und selbst La Rochefoucauld muss es ja hören, dass Madame de La Fayette „a réformé son cœur". — In den Ausführungen über die wechselseitige Beeinflussung der Helden und Heldinnen setzt de Villars ihnen als Gegensätze die „Beautés molles" und die „Princes fainéans" entgegen, ohne natürlich sich dessen bewusst zu sein, wie sehr seine Figuren gerade diesen getadelten Typen sich nähern.

In der „Anne de Bretagne" gehört zu den wirksamsten und ergreifendsten Stellen die Episode, in welcher der Gatte der Heldin, der König Karl, trotz aller Verehrung, die sie ihm entgegen-

bringt, zum Bewusstsein gelangt, dass ihr Herz seinem Freunde, dem Prinzen von Orleans, gehört. Er erinnert sich des Geständnisses, das ihm die Königin einst gemacht, dass sie seinerzeit freudig bereit war, dem Befehl ihres Vaters den Prinzen zu lieben, zu folgen. Und obgleich er sich seiner Schwäche und seines Verdachtes schämt, wird doch sein Gemüt von einer stetig wachsenden Trauer und Unruhe ergriffen, bisher ungekannte Qualen peinigen ihn, bis er in den Armen seiner Gattin seine Seele aushaucht. Es braucht wohl keiner besonderen Andeutung, auf welches folgende Werk dieser Stoff hinweist. Die Originalität der Erfindung ist ja der „Princesse de Clèves" der Madame de La Fayette schon öfter angefochten worden. Der Roman war im März 1678 erschienen, aber schon in der Januarnummer des „Mercure galant" desselben Jahres ist eine Szene mitgeteilt, die sich mit dem berühmten „Aveu" vollkommen deckt, wo auch eine Frau ihrem Gatten das Geständnis ablegt, dass sie für einen anderen Liebe empfinde[21]. Man hat vermutet, dass der gleiche wirkliche Vorgang vielleicht dem Journalisten und der Dichterin als Quelle gedient habe, aber im Jahre 1676, also schon zwei Jahre vor dem Erscheinen der „Princesse de Clèves" und des „Mercure galant" hat Madame de Villedieu in ihrem Erstlingsromane „Les désordres de l'amour"[22] mit der Figur des Marquis de Thermes eine dem Prinzen von Clèves nahe verwandte Gestalt geschaffen. Die berühmte Haupt-

szene des Romans der La Fayette, die Peripetie des ganzen Werkes, in der die Gattin ihrem von ihr hochgeschätzten und verehrten Ehemanne das schwere Geständnis ablegt, dass sie den Herzog von Nemours — der verborgen diesem Bekenntnis lauscht — liebe, eine Szene, die jahrelang Stoff zu erregten Diskussionen über ihre Zulässigkeit und Möglichkeit gab, ist hier in allen Einzelheiten vorgebildet. Die Heldin dieses Romanes, die aus Furcht vor ihrer unrechtmässigen Leidenschaft die grosse Welt flieht und die Einsamkeit aufsucht, gesteht auf das Drängen ihres Gatten, dass sie ihr Herz seinem Neffen, dem Baron de Bellegarde, geschenkt habe. Resoluter als der Prinz von Clèves schafft er baldigst einen Dispens vom Papst, schreibt sein Testament, in welchem er den Nebenbuhler zum Universalerben einsetzt, unter der Bedingung, dass er seine Witwe heirate, wozu er seine Frau durch einen raschen Selbstmord macht. Auch hier edelmütige Resignation, aber in heroischerer Form als bei Madame de La Fayette, wo der Gatte langsam an gebrochenem Herzen dahinsiecht. Aber das stoffliche Element ist ja an der „Princesse de Clèves" das am wenigsten Beachtenswerte. Für einzelne Motive, wie das heimliche Belauschen der Liebeserklärung durch den Geliebten, lassen sich ja sogar in der „Cassandre" von Mademoiselle de Scudéry Analogieen finden. Was aber diesen Roman über alle Vorgänger von der „Anne de Bretagne" bis zu den „Désordres de l'amour" weit erhebt, ist die unnachahm-

bare Feinheit, mit der hier Madame de La Fayette die Sentimentalität zur Färbung der Menschen und Vorgänge verwendet. Wie ist ihre Kunst der weichen Stimmungsmalerei seit ihrer „Princesse de Montpensier" gewachsen! Spuren dieser Fähigkeit, leise seelische Dissonanzen darzustellen, finden sich ja schon in ihrer „Zaide", aber noch ist sie hier durch eine nicht überwundene Kunsttradition, durch ihre Anlehnung an den heroisch galanten Roman gehemmt, in der „Princesse de Clèves" aber entfaltet sie frei und ungestört ihre grossen Gaben. Das historische Kostüm des Zeitalters Heinrich II. ist für sie ganz bedeutungslos. Sie war sich des Anachronismus vollkommen bewusst, als sie diese weichlich zarten Stimmungen in eine Epoche verlegte, in der die französische Übersetzung des „Amadis" und das „Heptaméron" der Margarethe von Navarra die Erbauungsbücher der Gesellschaft waren, wo die Höflinge und die Prinzessinnen, ohne sich mit sittlichen Problemen zu quälen, kühn und schrankenlos sich in der Liebe auslebten.

Das Kostüm des vergangenen Jahrhunderts sollte nur eine leichte, durchsichtige Verhüllung sein, nicht etwa um dadurch den pikanten Reiz eines Schlüsselromans zu gewinnen, sondern eher um den Geschehnissen den Schein der Aktualität zu nehmen, ein Zweck, den sie auch durch die Wahl wohlbekannter Namen, die Niemand mit den Romanvorgängen in Beziehung bringen konnte, raffiniert anstrebte. Ihr war es ausschliesslich um die Darstellung zarter seelischer Vorgänge zu tun,

den Lesern einen Blick in die Tiefen des Gemütes zu gewähren. Sie malt keine solche Leidenschaften wie die portugiesische Nonne, alle Wirrnisse, selbst wenn sie durch den Tod beschlossen werden, enden eigentlich nicht tragisch, sondern mit stiller schmerzlicher Entsagung in milden melancholischen Stimmungen. Bezeichnend für diese Tendenz ist der Schluss des Romans. Als der Herzog von Nemours alle Mittel erschöpft hat ohne auch nur eine letzte Unterredung von der Geliebten, die sich ins Kloster zurückziehen will, zu erlangen, da ist er zunächst vor Schmerz erschüttert. Als aber Jahre über diese Trennung hinweggerauscht waren, milderten Entfernung und Zeit seinen Kummer und die Leidenschaft löscht allmählich aus! Und die Prinzessin verbringt ihre Tage abwechselnd auf ihren Gütern und im Kloster in tiefster Zurückgezogenheit, ein Beispiel unnachahmlicher Tugend bildend, und widmet ihr Leben, das nur zu rasch erlosch, schwerer, strenger Arbeit! Wie ein leise ersterbender letzter Hauch eines wehmütigen Liedes, so klingt auch der Roman aus! Und auf diesen Mollton ist das ganze Buch gestimmt. Wie in einer mondlosen, dämmerigen, schwülen Sommernacht eine leichte dunstige Luft alle Umrisse unklar macht, so sind auch hier die Menschen und ihre Stimmungen wie im Nebel in leise verschwimmenden Linien dargestellt. Eine milde Schwermut, eine ernste Gelassenheit lagert auf den Physiognomien aller Figuren, hemmt ihr Tun, verlangsamt ihr Handeln. Nirgends ein

kühnes Aufbäumen, kein wilder Kampf gegen die feindlichen Mächte in und ausser sich, kein revolutionäres Anstürmen gegen die störenden, höfischen Normen des Lebens, kein rasend sich gebärdender Schmerz. Die Leidenschaften sind glatt gebürstet, die Menschen behalten stets ihre „bienséance", ihre „sagesse" bei, der äussere Schein wird nach der Regel des Abbé de Villars peinlich gewahrt. „Tristesse profonde", „extrême tristesse", „extrême violence" oder „passion violente", gehören schon zu den stärkeren Ausdrucksmitteln und dabei muss man in Betracht ziehen, dass beispielsweise „violent" nach einem Bericht des „Mercure galant" zu den abgegriffensten Modeworten gehörte, das damals so ziemlich für alles verwendet wurde[23]. Aber selbst in stark erregten Situationen waltet eine diskrete Mässigung bei der Schilderung der Empfindungen. Als die Prinzessin von Clèves durch einen irrtümlich dem Herzog von Nemours zugeschriebenen Brief zur schmerzlichen Meinung gelangt, dass der von ihr geliebte Mann ihr untreu sei, da drückt die Verfasserin die Empfindung ihrer Heldin mit der etwas gemessenen Wendung aus: „Jamais affliction n'a été si piquante et si vive"[24]. Aber alle guten Geister umschweben die Dichterin, da wo sie die zarten Empfindungen der Frauenseele, wo sie weiche rührende Stimmungen darzustellen hat. Hier erhebt sie sich dann zu wahrhaft poetischen Wirkungen.

Die Szene im Garten zu Coulommiers, wo der Herzog von Nemours aus dem Dunkel der Nacht

in das hellerleuchtete Gartenhaus blickt, um hier ein Bild von berückendem Zauber gewahr zu werden, ist ein Meisterstück poetischer Malerei. Er sieht die Prinzessin in so hohem Glanze ihrer Schönheit, dass er seines Entzückens nicht Herr werden kann. „Il faisoit chaud, et elle n'avoit rien sur sa tête et sur sa gorge que ses cheveux confusément rattachés. Elle étoit sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avoit plusieurs corbeilles pleines de rubans; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étoient les mêmes couleurs qu'il avoit portées au tournois. Il vit qu'elle en faisoit des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avoit portée quelque temps, et qu'il avoit donnée à sa sœur — —. Après qu'elle eut achevé son ouvrage, avec une grâce et une douceur qui répandoient sur son visage les sentiments qu'elle avoit dans le cœur, elle prix un flambeau, et s'en alla proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où étoit le portrait de M. de Nemours; elle s'assit, et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner“ [25].

Welch zartes, still verträumtes Stimmungsbild hat uns hier Madame de La Fayette vorgezaubert! Wie diskret hat sie selbst das Spiel der Lichter, den in Nacht gehüllten Garten, die brennenden Kerzen angedeutet, und mit welch feingezogenen Linien die edle Schönheit der Frau, über die ein Hauch süsser, sinnlicher Schwermut sich

lagert, gezeichnet! Nur ein Meister des kommenden Jahrhunderts Jean Baptiste Greuze, den Diderot als den graziösen Maler der „vertu aimable“ gefeiert hat, hätte dieses mit Dichteraugen gesehene Bild in Farben umsetzen können. — Und mit der gleichen Kunst malte sie auch den Zuschauer, der mit trunkenen Blicken, mit verhaltener innerer Bewegung in der Haltung fast zur Bildsäule erstarrt in diesen Anblick versunken ist, und dann wieder mit stürmisch klopfendem Herzen den Fuss nicht vorzusetzen wagt, aus Angst in diesen edlen Zügen, in denen sich so viel süsse Anmut malt, Unmut und Strenge hervorzurufen! — Und dann belauscht sie wieder das Herz ihrer Heldin und enthüllt uns dessen geheimste Regungen, die stetig wachsende Liebe, die quälende Gewissenspein. Allerdings alles in einem gleichmässigen gedämpften Rhythmus vorgetragen, alles in weiche Empfindsamkeit gehüllt. Die Liebe herrscht hier nicht wie in den „Lettres Portugaises“ mit der Gewalt einer Naturkraft, sondern wird stets von der „rigueur honnête“ abgeschwächt, die auch der Heldin nachgerühmt wird. Auch die beiden männlichen Hauptgestalten, der Prinz von Clèves und der Herzog von Nemours, sind den weichlichsten Stimmungen zugänglich, der erste ein geradezu unmännlicher Mann, der das trübe Schicksal, das ihn betroffen, mit einer merkwürdigen Ergebung über sich ergehen lässt, eine flügellahme Seele, die duldet und weint statt sich zu wehren. Hatte man schon sein Verhalten beim Geständnis seiner

Frau für krankhaft empfindsam halten müssen — selbst ein Zeitgenosse von Madame de La Fayette J. H. B. du Trousset de Valincour hat in seinen „Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de la Princesse de Clèves" schon mit feiner Ironie auf das Rührselige dieser Szene hingewiesen [26] — so erscheint er geradezu weibisch in der Episode mit seiner Gattin, als er den Namen des bisher ihm unbekannten Rivalen erfahren hat. „M. de Nemours", sagt er zu ihr, die in Scham und Verlegenheit fast vergeht, „étoit de tous les hommes celui que je craignois le plus. Je vois le péril où vous êtes; ayez du pouvoir sur vous, pour l'amour de vous-même, et, s'il est possible, pour l'amour de moi. (!) Je ne vous le demande point comme un mari, mais comme un homme dont vous faites tout le bonheur, et qui a pour vous une passion plus tendre et plus violente que celui que votre cœur lui préfère." „M. de Clèves", heisst es dann weiter, „s'attendrit en prononçant ces dernières paroles, et eut peine à les achever. Sa femme en fut pénétrée, et, fondant en larmes, elle l'embrassa avec une tendresse et une douleur qui le mirent dans un état peu différent du sien. Ils demeurèrent quelque temps sans se rien dire, et se séparèrent sans avoir la force de se parler" [27]. Unwillkürlich taucht hier die Erinnerung an ein anderes rührseliges „tête-à-tête", an die eheliche Szene in der Höhle zwischen Amor und Psyche [28] auf, deren Originalität, gegenüber seinem antiken Vorbilde, La Fontaine besonders

hervorhob. Aber um wieviel männlicher erscheint uns dieses „Kind“ — obgleich es ja auch nicht an Sentimentalität Mangel leidet — als hier der Held, der als „brave et magnifique“ gepriesen wird. Ein moderner, französischer Schriftsteller hat den Prinzen von Clèves als „découverte littéraire“ [29] gefeiert. Ein solcher Gatte musste allerdings erst entdeckt oder erfunden werden, wenn ihn nicht Madame de Villedieu in ihrem Marquis de Thermes schon erfunden hätte. Die neue Nuance, die Madame de La Fayette ihrer Figur hinzufügt, besteht nun in der Steigerung der charakteristischen Eigenschaften, im Übermass von Willensschwäche, in der erhöhten Feminisierung seines Wesens, in der noch nachdrücklicher betonten passiven Toleranz. Und vielleicht gereizt durch den Widerspruch, den diese Figur gefunden hat, unternimmt sie es sodann in ihrem nächsten Werke, „La Comtesse de Tende“ [30], ihre Berechtigung dadurch zu erweisen, dass sie die Duldung bis zur Niedrigkeit der Gesinnung steigert, einen analog angelegten Vorgang stofflich und sittlich vergröbert. Auch hier eine Frau, die ihre Liebe nicht ihrem Gatten zuwendet, nur dass sie sie dem Ehemanne ihrer intimsten Freundin schenkt, auch hier wieder ein Geständnis, nur dass sie jetzt eine schwere sittliche Verfehlung und ihre Folgen zu bekennen hat, auch hier endlich Nachgiebigkeit des Mannes, nur dass „le désir d'empêcher l'éclat“ [31] ihn dazu veranlasst, alles auf sich zu nehmen. Der Ausgang — dass Mutter und Kind

rechtzeitig sterben, bevor der Gatte die unverdienten Vaterfreuden erlebt — ist dann nur eine Konzession an den inzwischen stark angewachsenen empfindsamen Geschmack der Zeit, und ist auch nicht tragisch, sondern durchaus sentimental dargestellt, mit jener, von aller pathetischen Erhebung freien, mildtraurigen Ruhe, die ja den hohen stilistischen Reiz der „Princesse de Clèves“ bildet und die im übrigen dieser kleinen Novelle fehlt.

Doch alle kritischen Bedenken, die gegen die „Princesse de Clèves“ geäussert werden, indem die einen, wie Valincour, es als ein Vergehen gegen die Romantradition ansehen, dass in der Exposition sich Fräulein von Chartres und der Prinz von Clèves nicht in einer Kirche, sondern in einem simplen Juwelierladen zum erstenmale begegnen, die andern, wie Bussy-Rabutin, das „Geständnis“ für absonderlich und lächerlich erklärten, die Späteren, wie der Abbé Jaquin, die Ausflüge des Herzogs von Nemours nach Coulommiers kindisch fanden [32], alle diese und noch viele andere Einwände verhallen gegen den lauten Ruf des Entzückens, mit dem dieses kleine Meisterwerk französischer Erzählungskunst von Mit- und Nachwelt aufgenommen wurde. Da vereinigen sich Madame de Sévigné, die von einem „murmure de louanges qui s'éleva“ berichtet, Pierre Bayle der grosse Skeptiker, der wiederholt die Gelegenheit ergreift, das Werk zu rühmen, mit zahllosen Verehrern, um dessen Ruhm zu verkünden, und so hat sich, vom Lob der Jahrhunderte

getragen, die edle von stiller Wehmut umflossene Gestalt der „Princesse de Clèves“ in der Gunst der Leser bis auf den heutigen Tag erhalten[83].

Aber vielleicht sind die Spuren, die ihre Existenz in der Romanliteratur zurückgelassen hat, noch tiefer und stärker. Hier hat sie jene Empfindsamkeit, für welche die vorangegangene Zeit den Grund gelegt hatte, weiter ausgebildet und verfeinert und ist so die Quelle für jenen Komplex sentimentaler Stimmungen, für jene weichliche Weltanschauung geworden, die im Romane bis zu Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ und darüber hinaus bis spät ins neunzehnte Jahrhundert Stoff und Form, Inhalt und Ausdrucksweise, Handeln und Empfinden beeinflussen und bestimmen.

Am deutlichsten und wirksamsten zeigen sich diese Wirkungen bald nach dem Erscheinen des Romans. Mit der „Princesse de Clèves“ wurde ein neuer Typus der erzählenden Literatur, der Frauenroman, geschaffen. Der Anteil des weiblichen Geschlechtes an der Romanproduktion war ja in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts — wenn wir von Mademoiselle de Scudéry absehen — ein mehr als bescheidener. Die „Nouvelles françoises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie“, die 1657 erschienen sind und manchmal mit dem Namen von Mademoiselle de Montpensier in Verbindung gebracht wurden, stammen zweifellos von Segrais, dem literarischen Berater und Mitarbeiter von Madame de La Fayette[84]. Selbst die sorgsamste Prüfung

kann weder in der Rahmenerzählung noch in den sechs von Damen der Gesellschaft vorgetragenen Novellen auch nur einen Zug einer weiblichen Feder entdecken. Aber es ist ja auch nicht die Autorschaft einer Frau an und für sich, die dieser neuen Gattung ihre Sonderstellung verleiht, sondern die durchaus frauenhafte Auffassung, mit der Geschehnisse und Empfindungen beurteilt werden, der durchaus weibliche Blick, mit dem die Welt und Menschen angesehen werden. Und da hat Frau von La Fayette — wenn wir von den „Lettres Portugaises“ als einer rein subjektiven Emanation, als einem persönlichen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Bekenntnis absehen, — neben schwachen Versuchen von Madame de Villedieu, das erste vorbildliche Muster in scharfer Ausprägung geboten. Von da ab stürzen sich die Frauen mit einem nie erlahmenden Eifer auf dieses Gebiet geistiger Betätigung und bevölkern die Literatur mit den Geburten ihrer weiblichen Einbildungskraft, mit weichlichen, kraftlosen Geschöpfen. Das Zerrbild eines neuen Männerideals, schon durch die bisherigen geistigen und literarischen Strömungen vorbereitet, tritt jetzt in volle Erscheinung. Der Typus des vornehmen Gesellschaftsmenschen, wie er bisher durch den „Courtisan“ repräsentiert wird und durchaus vom „Cortegiano“ des Castiglione auch für Frankreich beeinflusst war[35], wird durch den weibischen, weichlichen, rührseligen und rührenden Mann abgelöst. Wenn früher die Beschäftigung mit dem Herzen im

besten Falle etwas akzidentielles war, ist es jetzt ein essentielles des Helden geworden. Das Herz wird der alleinige Richter in allen sittlichen Fragen. Während La Rochefoucauld in seinen „Maximes morales“ es kategorisch ausspricht, dass das Herz den Verstand täusche[36], wird in den Frauenromanen jetzt das Gegenteil gelehrt, sein unantastbares Recht, Handlungen und Entschliessungen zu bestimmen, proklamiert. „L'amour de tête“ wird im üblen Sinne dem „amour du cœur“ entgegengestellt, und „cœur“ in dieser übertragenen Bedeutung als der Inbegriff aller Leidenschaften und Empfindungen wird geradezu ein Modewort. Es ist bezeichnend, dass Coeffeteau in seinem 1643 erschienenen „Tableau des Passions humaines, de leurs causes et de leurs effects“[37], in seiner redseligen Abhandlung über die Liebe, das Wort nur einmal in rein körperlicher Bedeutung gebraucht, als er von den physischen Wirkungen der Liebe spricht und dabei die „battements du cœur“ erwähnt, während es jetzt in seinem pneumatischen Sinn bis zum Überdruss verwendet wird. Nun beginnt das Herz mit seinem widerspruchsvollen Wünschen und Sehnen sein Recht zu verlangen und, wenn auch noch zunächst mit diesen Problemen getändelt wird, so wächst doch ihre Bedeutung im Stoffkreis der Romane zusehends, und immer mehr werden sie auch die herrschenden. Der schon zitierte Ausspruch der Madame de La Fayette „Monsieur de La Rochefoucauld m'a donné de l'esprit mais

j'ai réformé son cœur" deutet die Formel an, unter der auch diese Romane zusammengefasst werden können. „Réformer le cœur", das Herz weicher, impressionabler, empfänglicher zu stimmen für die feineren Schattierungen des Empfindens, ihm das Bestimmungsrecht über die Handlungen zu geben, mit einem Worte, es der weiblichen Lebensauffassung gefügiger machen, dieses Endziel streben die neuen Frauenromane an, die einen bewusster, die anderen mitgerissen von der Strömung und der Mode. Das Leben einer Frau der damaligen Gesellschaft war durch die Schlagworte Kloster, Heirat, Schminkdose, Aventuren, Intriguen, Hofleben und Getändel mit Schöngeistern umschrieben. Nun wurde eine neue Welt für sie entdeckt — das Herz! Ihm wenden sie sich jetzt zu, verzärteln es und bangen und jubeln bei den Leiden und Freuden, die ihm die Romane zuweisen. Da die Frauen wie später so auch jetzt das Hauptkontingent der Leser stellen, fügen sich auch die männlichen Autoren in diesen Geschmack, und neben den fleissigen weiblichen Federn arbeiten auch die Vertreter des starken Geschlechts an der Verweiblichung des Romans, leisten auch sie Beihülfe bei der Ausbildung und Ausbreitung des sentimentalen Frauenromans.

Aber noch nach einer anderen Richtung hatte Frau von La Fayette den Weg für diese Romane vorgezeichnet. Ihr Beispiel und ihr Erfolg hatten bewirkt, dass alle diese psychischen Vorgänge, die dargestellt wurden, in ein nationales höfisch histo-

risches Gewand gekleidet wurden. Schon vor ihrem Auftreten hatte man es als eine Erlösung empfunden, als die ersten Versuche gemacht wurden, die geschilderten Erlebnisse und Abenteuer aus der idealen Ferne der antiken Welt, sagenhafter Historie, oder aus dem einförmigen bukolischen Milieu in die reale Nähe jüngerer vaterländischer Vergangenheit zu verlegen. Charles Sorel konnte in dem Überblick, den er in seiner „Bibliothèque Françoise“ 1664 über die französische Romanliteratur bot, von den „Romans de Chevalerie et de Bergerie“, den „Romans Héroïques“ und den „Romans comiques“ schon eine umfangreiche vierte Gruppe der „Romans vraysemblables et des nouvelles“ absondern, die diesen Anforderungen entsprach. Es waren „Histoires feintes“ aber „composant quelques auantures de Princes et de Seigneurs, et le principal sujet estoit leurs Amours“ [38]. Unter den vielen Werken dieser Art, die er anführt, erwähnt er auch Segrais „Divertissements de la Princesse Aurélie“, die hier als „Nouvelles de la Princesse de Montpensier“ figurieren. In der Rahmenerzählung, an der die Prinzessin und fünf andere Damen unter fingierten Namen — zu deren Aufdeckung zwei verschiedene „Clefs“ vorhanden sind — teilnehmen, wird auch über die Frage verhandelt, warum denn immer Griechen, Perser oder Inder statt französischer Edelleute und Prinzen dargestellt werden. Kurz, es wurde als grosser künstlerischer Fortschritt aufgefasst, als die Romane sich im Kostüm nationalisierten und die Stoffe zeitlich und gesell-

schaftlich näher gerückt wurden. Von der höfisch historischen Färbung aber wagte man kaum sich zu emanzipieren. Der Verleger von Edm. Boursaults Roman „Le Prince de Condé“, ein Roman den merkwürdigerweise Pierre Bayle in einem Athem mit dem Hauptwerke der La Fayette rühmt [39], erklärt am Schlusse einer Vorbemerkung für den Leser „— — — ce n'est ici qu'un petit Roman à quoi l'on prête des Noms Illustres, pour le faire recevoir plus favorablement; parce que l'on est plus sensible aux Aventures d'un Prince que l'on connoit, qu'à celles d'un Héros qu'on ne connoit pas“ [40]. Von dieser Anschauung, dass ein naher historischer Hintergrund die erdichtete Handlung für den Leser spannender mache, die inneren Vorgänge durch das geschichtliche Kolorit der Personen interessanter werden, hat sich auch Madame de La Fayette nicht frei machen können [41], und ihr Erfolg beeinflusste alle Nachahmer und Nachtreter, die historische Maskerade und höfische Umwelt als ein unentbehrliches Element der Romanerfindung, auch da wo es nur auf die psychischen Probleme ankommt, zu betrachten.

Diese Einkleidung war ja nicht so sehr Endzweck wie in einer Reihe älterer historischer Romane, z. B. in der 1663 veröffentlichten „Histoire des Amours de Henry IV.“ von Louise de Lorraine Princesse de Conti, wo ohne künstlerischen Plan eine Fülle genealogischer geschichtlicher Daten durch trockene Berichte über die Liebschaften des Königs und seiner Höflinge immer

wieder abgelöst wird und sich wie eine schlecht geschriebene Chronik liest. Sie diente vielmehr dazu, durch die Darstellung des prunkvollen reichen Hoflebens und bunter Feste den Figuren einen Glanz zu leihen, durch die Intriguen und Verwicklungen das Gewebe der Handlung lebhafter zu gestalten. Die vielbewunderte Schilderung des Hofballes in der „Princesse de Clèves", wo die Heldin zum erstenmale dem Herzog von Nemours begegnet, hat viele Nachahmer gefunden, und wir finden namentlich bei den weiblichen Autoren des öfteren solche höfische Ballfestlichkeiten, die dann zu irgend einer bedeutsamen Verknotung der Handlung verwendet werden. Bezeichnend für den geringen Wagemut der Romane, — wenn sie nicht gewisse satirische oder komische Wirkungen anstreben, — sich von der Umwelt der Höfe frei zu machen, ist die 1679 zum erstenmale gedruckte Novelle „L'Illustre Parisienne", deren Autorschaft bald der Madame de Villedieu, bald dem künstlerisch noch tiefer stehenden Sieur de Preschac oder Preshac, wie er sich auch nennt, zugeschrieben wird[42]. Wohl wird hier der Versuch gemacht eine Pariser Bürgerstochter in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, aber diese Kühnheit nur durch die ungewöhnlichen Gaben der Heldin motiviert: „Tous ceux qui se sont mêlés de faire des Romans, ou d'écrire des Historiettes, se sont particulièrement attachés à donner une grande naissance à leur Héros et à leurs Héroïnes; persuadés, comme il est vrai, qu'on prend bien plus d'intérêt

à la destinée d'un Prince qu'à celle d'un Particulier. Cependant on trouve des personnes d'une condition médiocre, qui ont l'esprit parfaitement bien fait, et qui ont quelquefois des sentiments aussi nobles qu'il s'en trouve dans ceux qui sont d'une plus grande naissance, sur tout lorsque leur naturel est soutenu d'une bonne éducation. Comme j'écris une Histoire véritable, j'ai été obligé de prendre mon Héroïne telle que je l'ai trouvée; et j'ai crû que le Lecteur auroit la bonté de lui passer sa naissance, en faveur de mille autres bonnes qualités qu'elle a[43]". Man darf nicht nach diesen — immerhin noch etwas vorsichtig gehaltenen Äusserungen — auf realistische Regungen des Autors schliessen, der etwa, wie es Furetière in seinem „Roman bourgeois" getan hat, mit voller künstlerischer und polemischer Absicht das Bürgertum in den Roman einführt, statt einer römischen Lucretia eine „Lucrèce la Bourgeoise" vorzieht, „qui n'avoit pas esté nourrie à la Cour ou chez des gens de qualité"[44]. Hier ist es dem Autor nur um eine neue Nuance der alten Manier zu tun, um einen pikanten Gegensatz. Der eigentliche Held ist auch hier ein Prinz — ein deutscher Prinz — der unter der Maske eines Hamburger Kaufmannssohnes die Liebe einer hübschen Pariser Bürgerstochter erwirbt, und diese „illustre Parisienne" nach mancherlei Abenteuern, die zum Teil auch bei Hofe spielen, als morganatisch angetraute Gattin heimführt. Die Romanschriftsteller konnten sich eben noch nicht von

diesem für ihre Zwecke so bequemen Milieu trennen. Wohl haben sie der Mode, dem Zuge der Zeit folgend, auf das heroische Element in ihren Erzählungen verzichtet. Das höfisch Galante konnten sie noch nicht ganz missen, wenn sie ihm auch jetzt eine neue, stark sentimentale Färbung gaben. Und so wächst denn die Zahl dieser rührseligen Hofromane in den nächsten Jahrzehnten in der französischen Literatur zu einer beängstigenden Menge an, alle anderen Gattungen der Unterhaltungsliteratur verdrängend oder sogar vernichtend. Angelockt durch den Erfolg des La Fayetteschen Romans, angeregt von der eigenen Freude an sentimentalen Stimmungen, gefördert durch die modischen Zeitströmungen und unterstützt von dem immer mehr wachsenden Bedürfnis nach Romanlektüre, unternehmen es hauptsächlich schriftstellernde Frauen, die neue Gattung der Erzählung in immer weitere Kreise zu bringen und machen die Abweichungen von der älteren Erzählungsweise und Technik so sehr zu einem Gemeingut, dass sich auch die Gruppe der abseits stehenden Romanautoren ihrem Einflusse nicht ganz entziehen kann. Es ist dann nur natürlich, dass diese auf den äusseren Erfolg so sehr zugerichtete Produktion sich auf die Dauer nicht mit der einfachen Variation der ihr von wenigen Vorbildern gegebenen Motive begnügen kann. Man bemüht sich selbstverständlich nicht nur durch Verstärken oder Verfeinern des Vorhandenen den Schein der Neuheit zu erwecken, sondern die Leser

auch durch neu eingeführte Züge, durch kühnere Kombination der bekannten Elemente zu fesseln und zu unterhalten, und so hat diese Literatur, wie sehr sie auch oft kaum sich über das Niveau erhebt, das man noch objektiv zur Kunst rechnen darf, doch ein unleugbares Verdienst, die Mittel der Erzählungskunst wesentlich bereichert, die Verfeinerungen der Methode künstlerisch zu gestalten als etwas selbstverständlich Notwendiges erwiesen und endlich weitere Kreise durch diesen ständigen Hinweis auf das innere Leben doch auch für edlere Kunst aufnahmsfähig gemacht zu haben. Diese Entwicklung ist keine unvermittelte. Sie wird nicht durch ein hervorragendes Genie hervorgerufen, sondern Schritt für Schritt werden einzelne Fortschritte, sei es der Technik, sei es in der Wahl der Motive, oder in der psychologischen Ausgestaltung der Figuren, gemacht, so dass zuletzt am Ende des Jahrhunderts — trotz zeitweiligen Rückschlägen — der Roman alle Stadien primitiven Kunstschaffens überwunden hat, und dann geniale Erzähler wie Prévost, Marivaux oder sogar Rousseau, ohne es sich erst erkämpfen zu müssen, leicht den Aufstieg zu ihrer hohen Kunst nehmen konnten. Das ist es auch, was diesen an und für sich mitunter recht wertlosen Produkten historische Bedeutung verleiht, dass sie durch kleine, oft kaum merkliche Fortschritte den Roman von der Befangenheit einer steifen Epik, einer stilisierten Menschendarstellung zu einer künstlerisch echteren Gestaltung des Lebens

hinauf geleitet, ihn von einem verzerrten Abbilde zu einem Spiegel des menschlichen Daseins gemacht haben.

Es ist, wie bei allen geistigen Bewegungen und künstlerischen Strömungen nicht leicht in den sich ständig kreuzenden Wirkungen verschiedener Werke und schriftstellerischer Individualitäten, die ja selbst wieder mannigfachem Wandel unterworfen sind, die Linie dieses Fortschrittes sicher und fest zu ziehen. Solche Entwicklungen vollziehen sich weder mit mathematischer Exaktheit noch mit der Evidenz gewisser chemischer Vorgänge. Ununterbrochen wirken die konservative Macht früherer Geschmacksrichtungen, die Rückständigkeit älterer Autoren und auch die Unfähigkeit einzelner, sich den neuen Forderungen anzubequemen, retardierend ein. Das „victi victoribus legem dederunt" trifft nirgends so bald ein wie bei grossen Geschmackswandlungen. Aber anderseits ist den künstlerischen Bestrebungen, wenn sie wirklich eine Weiterbildung der Kunst bedeuten, auch eine elementare werbende Kraft zu eigen, die sich nicht nur bei den Indifferenten, sondern auch bei den Gegnern Geltung zu schaffen weiss. Und so dringt denn die Neigung, auf subtilere psychische Vorgänge zu achten, auch bei den Autoren durch, die sonst der alten Kunstübung gefolgt waren, und die Bewegungsgesetze der menschlichen Seele nur auf einige wenige Grundformen beschränkt hatten. Selbst Mademoiselle de Scudéry zeigt sich von diesen Einflüssen nicht ganz frei, wenn sie 1667

im Gegensatze zu ihrer „Clélie“ in ihrem Roman „Mathilde d'Aguilar“ [45] auf die unwahre künstlich ausgeheckte Gefühlsschwärmerei ihrer früheren Produktion verzichtet, und ihre Figuren mit wahren richtig beobachteten psychischen Zügen ausstattet, oder z. B. die Äusserungen des Schmerzes nicht mehr mit den alten verbrauchten Mitteln hyperbolischer Schilderungen vergegenwärtigt. Bei literarischen Persönlichkeiten, die keine so markanten künstlerischen Individualitäten sind, wie die „illustre Sapho“, vollzieht sich dieser Wandel rascher, deutlicher und nachhaltiger. Das kann man beispielsweise bei der fruchtbaren Schriftstellerin Marie Catherine Des Jardins, der späteren Madame de Villedieu, leicht feststellen. In ihren „Annales galantes“ [46], die aus dem Jahre 1670 stammen, steht sie noch ganz unter dem Banne der alten Kunstübung, vertritt sie noch deutlich den Typus der älteren Erzählungskunst. Die kleinen novellistischen Skizzen gehen in erster Reihe noch auf Schilderung des Tatsächlichen aus, wenn sie auch gelegentlich nach der in Italien von Loredano geübten Manier an ein psychologisches Motiv anknüpfen, so z. B. in der „Histoire de Nogaret et de Mariane“ [47], wo der Gatte einer der begehrenswertesten Frauen, bei aller Achtung für sie, weil er ihres Besitzes sicher ist, keine Liebe für sie mehr empfindet, aber gleich in Feuer gerät, als ihm die Gattin maskiert entgegentritt und er sie für eine Fremde hält. Im wesentlichen kommt es ihr aber hier doch nur auf den schwankartigen Stoff an, auf die tragikomischen

Situationen in die der Held verwickelt wird, und mehr als eine erweiterte novellistisch erzählte Anekdote beabsichtigt sie nicht zu bieten. „Mes Annales“, heisst es an einer Stelle, „ne contenant que des traits de galanterie“ und an einer anderen „Les catastrophes tragiques ne sont pas du caractère des annales galantes“. Sie sucht, wie sie selbst berichtet, die Jahrhunderte der Geschichte nach Liebesintriguen ab, je verkünstelter, je verwickelter sie sie findet, desto willkommener sind sie ihr. Von einer Differenzierung des Empfindens verschiedener Zeiten und Völker ist dabei natürlich keine Rede. „Si dans les incidens que j'invente, et dans les conversations que je fais faire, il se trouve quelque ressemblance avec les Intrigues de nôtre temps; ce n'est ni la faute de l'Histoire, ni la mienne: l'une étoit faite avant nous, et je jure de n'avoir pas songé que nous fussions, quand j'ai parlé de ceux qui ont été. Mais comme il y eut de tout temps un amour et des amoureux, il est difficile que ceux qui ont été susceptibles des mêmes sentimens, n'ayent pas été capables des mêmes actions. On est homme aujourd'hui, comme on l'étoit il y a six cens ans: les loix des Anciens sont les nôtres, et on s'aime comme on s'est aimé“ [48]. Auch in ihrem „Journal amoureux“ (1670), einem vierbändigen Roman, in dem in Form von Tagesberichten eine „liste d'intrigues amoureuses“ am Hofe Heinrichs II. dem Leser geboten wird, betont sie in den Vorreden zu den drei ersten Bänden immer von neuem, dass sie sich mit Ab-

sicht von der historischen Wahrheit entferne — „L'on n'y a inséré des noms connus, que pour flatter agréablement l'imagination"[49] — dass die historischen Namen nichts anderes seien, als eine „couleur affectée, pour rendre la fable plus agréable"[50], und dass die dort geschilderten Abenteuer zwischen Octavio Farnese und Diana von Poitiers, der Geliebten des Königs, und die anderen Vorgänge nichts Wahres enthalten, eine Lüge seien und kein „fondement plus solide"[51] hätten. Diese geringe Achtung vor der historischen Wahrheit, die durch witzelnde Verteidigung noch nicht ihre genügende Begründung findet aber doch ein Grundprinzip des heroischen Romans war, wiederholt sich auch in ihrem nächsten Werke von 1674, „Portrait des Foiblesses Humaines", wo sie, um ihre Musterkarte menschlicher Schwächen zu demonstrieren, wieder zur grossen Fundgrube der bisherigen Dichtung, zur hellenischen und römischen Antike sich wendet. Aber hier meldet sich doch schon die neue Zeit durch einige Zeichen. Nun werden uns die „désordres domestiques" eines Römers vorgeführt „pour montrer que sans amour et sans aucun des effets qu'il produit, la fermeté des plus grandes âmes peut être ébranlée et la tranquilité la mieux établie, sujette aux révolutions des troubles intérieurs"[52]. Schon wird ein Fall vorgeführt, wo zwei an sich gleich vortreffliche Gatten — ohne irgend welche äussere Konflikte — nur durch den Unterschied ihrer Temperamente zur Trennung sich gezwungen sehen, und auch sonst

wird die innere Eigenart der Menschen mit einer gewissen liebevollen Sorgfalt geschildert. Gegen die Leichtfertigkeit, mit der die Verfasserin die geschichtlichen Ereignisse für ihre Zwecke zurichtet und sich vor den schlimmsten Anachronismen nicht scheut, hat zu einer Zeit, wo ihr Name längst vergessen war, die „Bibliothèque universelle des Romans" protestiert und sich die überflüssige Mühe gegeben, anschliessend an die Analyse ihres Romans „Les amours du Comte de Dunois"[53] (1675) in historischen Anmerkungen alle Fehler richtig zu stellen. Dort wird dieses Werk — vermutlich gestützt auf die Autorität des Abbé Lenglet[54] — Madame Henriette Julie de Castelnau, Comtesse de Murat zugeschrieben. Aber der Titel der Ausgabe von 1675[55] enthält den Zusatz „par Me. Desjardins", und da es der Herzogin von Nemours in einer devoten Zueignung gewidmet ist, ist wohl ein unbegründeter Anspruch auf die Autorschaft seitens der Madame de Villedieu ausgeschlossen. Im übrigen ist es eine uninteressante Liebesgeschichte, in der nach einigen Intriguen, die beiden Hauptpersonen, der Graf von Dunois und die Prinzessin von Alençon, zur erstrebten Heirat gelangen, und die eigentlich nur durch die glücklich erfundene Figur eines klatschsüchtigen, wichtigtuerischen, aber gutmütigen und hilfsbereiten Sonderlings beachtenswert ist. Nur die von dieser Person erzählte Episode „Histoire de la Dame Visionnaire"[56] weicht durch den Humor, womit die Abenteuer mit einer geistig gestörten

Italienerin berichtet werden, von der landläufigen Schablone ab. Mit einer behaglichen Selbstironie schildert der Erzähler, wie er durch „quelques regards et soupirs à la Française“[57] ihr Herz gewonnen habe aber dann in tragikomische Situationen durch die fixen Ideen seiner Liebsten geraten sei. Dass es in diesem kleinen Roman an sentimentalen Stimmungen nicht fehlt, ist selbstverständlich. Aber im wesentlichen unterscheidet er sich nicht von der grossen Menge der historischen Novellen, mit denen damals das Lesepublikum überschüttet wurde.

In dem zwei Jahre später — 1677 — erschienenen Roman „Les Exilèz“[58] wird schon die antike Welt mit jener sentimental weichen Empfindung angesehen, die damals, namentlich unter den Frauen, so sehr überhand genommen hatte. Während es sich in den „Annales galantes“ häufig noch um das Schicksal gehörnter Ehemänner handelt, wobei die lebensfrohe Madame de Villedieu durchaus nicht immer auf seiten des leidenden Teiles steht, ja sogar gelegentlich Töne wirksamster Ironie für ihn findet, werden uns hier wieder Liebes- und Leidensgeschichten aus der römischen Kaiserzeit, aber in ernster, rührseliger Darstellung vorgeführt. Ihr Verhältnis zur Geschichte ist das gleiche, wie in den galanten Annalen. „J'augmente donc à l'Histoire quelques entre-vuës secrètes, et quelques discours amoureux. Si ce ne sont ceux qu'ils ont prononcés, ce sont ceux qu'ils auraient dû prononcer. — — Il n'est pas plus extraordi-

naire de voir un Amant de 1674 faire l'amour comme on le faisait en 950“ [59]. Und nach diesem Grundsatz, der hier nur in umgekehrter Anwendung zur Geltung kommt, werden Liebeserlebnisse der Antike in der sentimentalen Beleuchtung des siècle Louis XIV. dargestellt. Ovid in seiner Verbannung zu Tomi und seine dortigen Schicksalsgenossen erzählen alle Liebesirrungen, die sie erlebt haben, im Tone eines galanten Hofmannes, den die Ungunst des Schicksals aus dem glanzvollen Umkreise des Pariser Lebens gewaltsam entfernt hat. Aber gleichzeitig entstehen für sie auch neue, tiefgreifende Liebesverwicklungen an den wilden Gestaden des Schwarzen Meeres. Vergangenes und Gegenwärtiges erschüttern abwechselnd ihr seelisches Gleichgewicht. Es mochte die Verfasserin reizen, den Dichter der „Tristia“ und der „Epistolae ex Ponto“ von den Beschwerden der Liebe bedrückt darzustellen, aber das tiefe Leid, die schmerzensreichen Empfindungen, die düstere Verzweiflung, die aus seinen Versen spricht, ist hier zu einer milden Melancholie, zu einer weichen, süsslichen Empfindsamkeit abgeschwächt. Anderseits ist ihm wieder ein Zug weltmännischer Leichtlebigkeit beigefügt worden. Ovid erscheint hier öfter als der galante Liebeskünstler, der sich nicht nur auf die „Remedia amoris“, sondern auch auf die „Medicamina faciei“ versteht, und spricht über Frauen und Neigungen fast wie ein empfindsam angehauchter Libertin des siebzehnten Jahrhunderts. Die Frauen in diesem Romane handeln

über die Rechte und Pflichten des Herzens mit der Dialektik, die sich die damaligen Pariserinnen für ihre leichtbeweglichen Empfindungen zurechtgelegt haben. Die Emanzipation des Herzens von den konventionellen Pflichten wird hier schon deutlich gelehrt, und in einer Reihe raffiniert ausgeklügelter psychischer Komplikationen werden die „effets bizarres de l'amour“ gezeigt, die diese Anschauungen unterstützen sollen. Es wird in allen Tonarten die etwas banale Weisheit gepredigt, die eine der Heldinnen wie eine neue Offenbarung verkündet: „D'ordinaire les dérèglements de l'esprit dans une personne raisonnable ont leur source dans le cœur“ [60]. Es ist ein nicht besonders erfreuliches Gemisch von antiquarischen Kenntnissen, galantem Getändel, forcierter Leidenschaft und affektierter Empfindsamkeit, das uns in den „Exiléz“ entgegentritt, aber nicht ohne Wert für die Erkenntnis des Zeitgeschmacks, welcher den erschütternden grossen leidenschaftlichen Schmerz, der aus den Trauerliedern von Tomi, aus dem ergreifenden „Dum repeto noctem“ entgegenschreit, zu tändelnd weichmütiger Sentimentalität mildert. Es mutet fast wie eine lustige Parodie an, wenn Ovid sich vor seinen rührseligen Leidensgefährten durch die Mitteilung der Entstehungsgeschichte wegen seiner „Ars amandi“ entschuldigt, die ihm „les âmes délicates et leur cœurs vraiment sensibles“ verargt hätten. Der grosse Dichter der Liebe als reuiger Sünder im Kreise schöner Seelen Busse tuend! — Die Tränen, die in jenen herrlichen Distichen über die

letzte Nacht in Rom so reichlich fliessen, konnten allerdings auch von Madame de Villedieu in ihrem Werke nicht überboten werden, aber sie lässt sie sich auch nicht zu ihren Rührzwecken entgehen, und bald befürchtet der Dichter eine seiner Elegien nicht lesen zu können,. weil die Tränen die Schrift fast verwischt hätten, bald muss er seine Rede wegen des Schluchzens unterbrechen. Das „est quaedam flere voluptas" in den Tristien scheint das Motto für die Stimmung geboten zu haben. — In der Erzählung des Cornelius Gallus taucht aber auch schon ein neues Motiv sentimentaler Weltanschauung auf, das erst später im achtzehnten Jahrhundert zu voller Verwertung gelangt, eine Ahnung des Rousseauschen Gedankens von der Weltflucht und der Abwendung von der Kultur, wenn von einer Insel im Nildelta und ihren vereinsamten glücklichen Bewohnern berichtet, wenn ein „asyle du bonheur, de la simplicité et de la liberté" geschildert wird, in welchem seine aus der Welt der Hyperkultur aus Rom geflüchtete Geliebte Cythéris, ein der stillen Arbeit und Menschenbeglückung gewidmetes Leben führt. Noch ist es kein „délire champêtre" wie beim Weisen von Genf, aber eine ernste Abkehr vom bunten Treiben der Welt, wie sie ja vorübergehend Madame de Villedieu in ihrem abenteuerlich bewegten Leben einmal selbst versucht hat, darf man darin wohl finden, wie denn auch einmal die kleine Insel ein „abri des orages" genannt wird. — Dass ihr diese Vorstellung auch sonst

nicht fremd war, zeigt sie in ihrem Roman „Carmante", wo sie in einer, ganz nach dem bewährten Muster der Schäferromane verfassten, Erzählung Hirten einführt, die der „dégoût du monde" in die Einsamkeit geführt hat, und die man, wie sie meint, eher als ‚Courtisans solitaires ou des mondains contemplatifs" denn als einfache Schäfer bezeichnen könne [61]. Dieser Schäferroman gewinnt aber auch nach anderer Richtung eine Bedeutung, weil er ein Vergleichsobjekt abgibt, durch das sich feststellen lässt, wie selbst bei Kongruenz des Stoffes, der Form und der Komposition, unter dem Einfluss der neueren Strömungen ein Werk von einem ganz anderen Charakter entstehen konnte. Auch hier das alte Schema des pastoralen Romans, aber doch geschickter verwendet. Die Handlung spielt sich im schäferlichen Ideallande Arkadien ab! Aber mit einem geschickten Kunstgriff hat die Verfasserin diese ideale Ferne zu einer zwingenden Notwendigkeit gemacht. Sie führt nämlich Theokrit als eine Hauptfigur ein und durch das historische Kolorit, das der Roman dadurch erhält, wird auch Arkadien der einzig mögliche Schauplatz. Während also die Schäfer d'Urfés und der anderen pastoralen Romanciers nur im Kostüm erscheinen, treten sie hier in der ihnen zukommenden Tracht auf. Waren die Panfeste und ähnliche religiöse Veranstaltungen in den früheren Romanen konventionelle Fiktionen oder Maskeraden, so sind sie hier wohl motivierte und

berechtigte Vorgänge. Ja selbst die üblichen lyrischen Einlagen und obligaten poetischen Ergüsse erhalten jetzt einen ganz anderen Charakter, wenn sie dem grossen Idyllendichter oder seiner Umgebung zugeschrieben werden. Weiter geht allerdings diese rationalistische Begründung des Schäferapparates nicht, und die Überfülle von Empfindsamkeit, mit der hier die Figuren bedacht sind, macht sie für die Antike nicht lebenswahrer. Madame de Villedieu hatte einmal von sich berichtet „j'ay protesté qu'un peu de génie me tenoit lieu d'étude et que l'usage du monde poly est ma grand science“ [62], und damit indirekt das Urteil angedeutet, das ihre Zeitgenossen über sie gefällt haben. Aber zweifellos haben diese die Richtung ihres Wissens und ihrer Begabung richtiger erkannt als sie selbst. Etwas Bildung und viel Kenntnis der Welt, in der sie lebte, war das Element, das ihrer Produktion zustatten kam, und dieses genügte, um ihr Erfolg zu verschaffen. „L'usage du monde poly!“ Man würde heute vielleicht kurzweg „Mode“ sagen, und da die Mode zur Sentimentalität neigte, so war ihr auch der Weg gewiesen, den sie zu beschreiten hatte. Und so erscheint, wie in den „Exiléz“ Ovid oder Cornelius Gallus, so hier der grosse Bukoliker im Widerspruch zu seinem wahren dichterischen Charakter als ein mit Sentiments überladener Liebhaber, der selbstquälerische Seelenkämpfe wegen seiner Leidenschaft zu Ardelie zu bestehen hat, aber sein Leid nicht so gut durch Singen zu beschwichtigen

weiss, wie der in Galathea verliebte Polyphem in seinem „Κύκλωψ" . . „C'est vous, ridicule Philosophie", ruft dort einmal Theokrit aus, „c'est vous qui m'avez forcé à ce combat: vous m'avez persuadé que l'amour et la sagesse sont incompatible; comme si la sensibilité n'étoit pas un attribut de l'homme aussi inséparable de sa nature que l'est sa propre raison"[63]. Man muss an seinen „Βουκολίσκος" denken, um den heiteren Kontrast seiner hellenischen natürlichen Kunst zur Sprache und Empfindung, die ihm Madame de Villedieu zumutet, völlig würdigen zu können. Aber es ist auch ihr grosses Geschick nicht zu verkennen, starke Rührwirkungen zu erreichen. In einem der letzten Abschnitte des Romans hat sie in einer Kerkerszene, als die Titelheldin Carmante den schuldlos eingekerkerten Prinzen Evandre besucht, mit unleugbarer Gewandtheit und grossem technischen Geschick eine wirksame stimmungsvolle Situation geschaffen, die auch einen modernen Leser packen muss, und lebendig die Gemütsbewegungen der Beteiligten darzustellen gewusst. Hier ist schon der Apparat der Comédie larmoyante vorgeahnt! — Und nach dieser Methode wird auch in den anderen Romanen, die diese schreibselige Frau geschaffen, das „embellir l'histoire" besorgt, mit einem solchen Erfolge, dass sie nicht nur eine Zeitlang unmittelbar neben Madame de La Fayette als die Repräsentantin weiblicher Erzählungskunst in Frankreich angesehen wurde[64], sondern dass findige Buchhändler dem Zauber ihres Namens ver-

trauend ihr auch die Romane anderer Autoren zuschrieben, wovon besonders die noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschienenen Gesamtausgaben ihrer Werke besonders drastische Beispiele enthalten [65]. Der „Mercure galant“ hatte die „Exiléz“ bald nach ihrem Erscheinen gerühmt und besonders die „incidents agréables et délicatement touchéz“ gefunden und fügt hinzu „cette spirituelle Personne, dont jusques ici tout les Escrits ont reussy, mérite beaucoup de louanges“ [66]. Aus der Frage La Bruyère's in seinen „Caractères“: „Qui prêtera aux femmes les „Annales galantes“ et le „Journal amoureux?“ [67] kann man leicht auf die Beliebtheit ihrer Werke schliessen, die ja halb widerwillig noch Voltaire in seinem „Siècle Louis XIV“ bestätigt [68]. — Können wir in „Carmante“ deutlich bemerken wie sich der ältere Schäferroman den Anforderungen der neueren Erzählungskunst zu fügen versucht, so sehen wir in einem anderen, Madame de Villedieu fälschlich zugeschriebenen Werke [69] den heroisch galanten Staatsroman, einen Verjüngungsprozess durchmachen. Es ist die von Mademoiselle de La Roche-Guilhem 1675 veröffentlichte Erzählung „Astérie ou Tamerlan“, wo wieder die früher wohlbewährten Figuren der im Orient spielenden heroisch galanten Romane sich zu neuem Leben rüsten. Poggio hatte einmal die Ansicht geäussert, es fehle Tamerlan nur an Verkündern seines Ruhms, um beim Publikum für seine Taten das gleiche Interesse zu erregen wie für die Alexanders von Macedonien. In

Fräulein von La Roche-Guilhem hat er jedenfalls seinen Herold nicht gefunden. Mit einer peinlichen Symmetrie sind die alten bekannten Typen hier angeordnet. Dem edlen Prinzen Tanaïs, der für die schöne Prinzessin Astérie schmachtet, steht, um dieselbe Schöne sich bemühend, der grausame rachsüchtige Bruder Themir entgegen, der idealen Figur des gefangenen Königs Bajazet der schwächliche, allen Einflüsterungen zugängliche Tamerlan, dem treuen Vertrauten Axalla der eigensüchtige heimtückische Ohmar. Und dazu eine bewegte Handlung, Kriege, Mord, Mordversuche, Pallastintriguen, Entführungen, falsche Namen, kurz, das ganze Repertoire früherer Unterhaltungslektüre. Und dennoch macht sich auch hier der neue Geist bemerkbar. Zunächst durch die Bemühung, knapp zu erzählen und die eingeschobenen Erzählungen, in welche die abenteuerlichen Vorgänge gepresst werden, in unlösbare Verbindung mit der Haupthandlung zu bringen, sodann durch die deutliche Absicht, die edlen Gestalten durch weiche Empfindung in ihrer Wirkung auf den Leser zu heben, durch Einführung rührender Szenen, wie z. B. das Sterben des grossen Bajazet, durch vieles Weinen der Stimmung der damaligen Leser entgegenzukommen. Selbst das neue Schönheitsideal findet sich angedeutet, wenn wiederholt darauf hingewiesen wird, wie sehr die Heldin durch Schmerz, Trauer und Tränen verschönt erscheint, wie die Augen durch körperliche und geistige Ermattung einen schmachtenden Ausdruck gewinnen, wie überhaupt auf

edle physiognomische Züge bei der Darstellung der Gemütsbewegungen geachtet wird.

Der Vorwurf, den sich Racines 1672 erschienener „Bajazet“ von Corneille und anderen zeitgenössischen Beurteilern gefallen lassen musste, dass er zwar gewissenhaft das Kostüm seiner „Turcs“ beachtet, sie aber innerlich mit dem „sentiment“ seiner Landsleute ausgestattet habe, trifft in noch höherem Masse bei Mademoiselle de la Roche-Guilhem zu. Und wenn sie sich auch stofflich nicht durch ihn, sondern vielleicht durch Jean de la Magnon's „Le Grand Tamerlan et Bajazet“ (1647) hat bestimmen lassen — Pradons „Tamerlan“ ist gleichzeitig mit der Erzählung erschienen, — so hat, wenn man den Ausdruck der Empfindungen berücksichtigt, bei manchen leidenschaftlich rührenden Wendungen doch gewiss Racine Pate gestanden. Es war ja nur zu begreiflich, dass der grosse Tragiker, der die menschlichen Leidenschaften auch menschlich darzustellen strebte, der jede Regung des Herzens mit lebendigster innerer Anteilnahme wiederzugeben sich bemühte und mit seiner intimen Kenntnis der Seelen ihre zarteren Bewegungen zu vergegenwärtigen verstand, auch die Autoren, die das gleiche, nur mit geringerer Begabung, im Roman anstrebten, wesentlich beeinflusste. Hatte die ältere Tragödie mit ihrem kalten Kultus der „gloire“ und der „actions héroïques“ sich gelegentlich Anleihen im heroisch-galanten Roman gestattet und selbst Pierre Corneille, sein Bruder Thomas

und Quinault manchmal Stoffe, Motive und selbst den Ausdruck für ihre Dramen aus dieser Quelle geschöpft, so ist jetzt umgekehrt Racine der reichlich Spendende, und von der überquellenden Empfindung, von den weichen Gemütsstimmungen und den heissen Tränen seiner Helden und Heldinnen fliesst auch manches in den empfindsamen Roman hinüber. Sein Vorbild hat mitgewirkt, das sublime und gloriöse der Feierrede in die natürlich bewegte Sprache des Gemüts überzuleiten. „Tout sentiment et tout cœur", diese Charakteristik des Dichters durch seinen Sohn Louis Racine[70] ist auch die Signatur des empfindsamen Romans jener Tage geworden, nur dass die Nachahmer den noch etwas sparsamen Wortschatz des Dramatikers nach der Richtung des Gefühlvollen erweitern und durch häufige Verwendung seine Wirkung noch zu steigern suchen.

Aber damit ist der Einfluss der Racineschen Tragödie noch nicht erschöpft. Die erzählende Literatur sucht sich ihr auch in der Disposition des Stoffes, ja sogar in der Technik zu nähern. Die meisten der rührenden Hofgeschichten, die jetzt auftauchen, sind derart angelegt, dass sie von einem Theaterkenner leicht in die dramatische Form gegossen werden können. Selbst für die Möglichkeit, die drei Einheiten aufrecht zu halten, ist manchmal bewusst oder unbewusst gesorgt. Das Dramatische, der innere Kampf, die seelischen Konflikte, spielen sich auf dem engen Raume des Hofes ab, oder in den Laubengängen der Gärten, die

jetzt eine immer mehr beliebte Szenerie für das Zusammentreffen der handelnden Personen wurden [71]. Alles Epische, alle bewegte Handlung, welche die Helden in die Fremde führt, wird dem dramatischen Botenbericht entsprechend, in Form einer eingeschobenen Icherzählung, in einem Zuge mitgeteilt. Nun ist ja dieses technische Mittel, alle Beteiligten ihre Erlebnisse in eigener Person melden zu lassen, schon ein typischer Gebrauch des heroischen Romans gewesen. Aber dort hat es ganz andere Funktionen. Dort dient es als bequemes Aushilfsmittel, um die Mängel der Komposition zu verdecken, die Unfähigkeit der Autoren zu maskieren, die nicht imstande waren, das Gewirr von Handlung und Menschen in einer einheitlichen Entwicklung darzustellen und sie daher in eine Summe von lose verknüpften Einzelerzählungen, interpolierten Novellen auflösten, ausserdem diente es dem — allerdings nicht eingestandenen — Zwecke, die Romane dem Geschmack der Zeit entsprechend umfangreicher zu machen. Nun aber wo, um mit La Fontaine zu sprechen, die Kürze die Seele der Erzählung war, fiel diese Bestimmung weg. Die eingefügte Icherzählung bildete nur den Rahmen für das Bild der inneren Vorgänge, und da sie nicht der Autor, sondern eine der Personen seines Romans erzählt, so entfällt für ihn auch die Verpflichtung, mehr als einen knappen, auf das Tatsächliche reduzierten Bericht oder etwa ausführliche Schilderungen des Ortes der Handlung zu geben. Deutlicher als alle theoretische Auseinandersetzung

beweist aber der eine Umstand das Vorhandensein dieser zur dramatischen Technik neigenden Tendenz der Erzähler, dass sie jetzt aus den Bühnenwerken den Mechanismus der „Vertrauten" übernehmen, auf welche die Hauptfiguren all ihren Schmerz, all ihre inneren Erlebnisse abladen. Auf die symmetrische Verteilung der Vertrauten bei beiden Kontrastgruppen in der „Astérie et Tamerlan" von Mademoiselle de La Roche-Guilhem ist schon hingewiesen worden, sie findet sich auch sonst noch häufig in den damaligen Romanen. In Gabriel de Brémonds dreibändigen Roman „La Princesse de Monferrat" (1677)[72] ist jede der beiden rivalisierenden Heldinnen, die Prinzessin Briseïde und die Königin von Sizilien mit je einer vertrauten Begleiterin bedacht, die beide dazu dienen, durch ihre Teilnahme die verliebten Fürstinnen zum Reden zu bringen, sie durch Fragen über ihre eigenen, ihnen zuerst undeutlichen Empfindungen aufzuklären, kurz ihnen Gelegenheit zu geben, sich wie im Drama laut über alles, was in ihnen vorgeht, auszusprechen. Eine andere Begründung ihrer Existenz ist weder in den geschilderten Verhältnissen, noch in der Romanhandlung zu finden.

Auch sonst ist gerade dieses Werk ein typisches Beispiel für diese Vermischung epischer und dramatischer Technik. Das bei Racine so häufig angewendete Mittel der Selbstcharakterisierung wird auch hier fleissig ausgenützt, und die Prinzessin Briseïde, die von einer „âme délicate comme la mienne" spricht, ist nicht die einzige

Figur, die durch Mitteilung ihrer Eigenschaften ihr Bild formen hilft. Manche Szenen, wie die im Irrgarten, sind bühnenmässig zugestutzt, die Handlung wie ein dramatisches Schachspiel mit genau bedachten Zügen und Gegenzügen angelegt, und die Wortgefechte zwischen den beiden Rivalinnen in der pointierten Weise der Racineschen Dialoge gehalten, voll dramatischer Schlagkraft, und haben nichts gemein mit jenen „motti leggiadri" oder „belle risposte", die nach dem Vorbilde der italienischen Novelle auch in der älteren französischen noch öfter verwendet werden. In kleinen Zügen verrät Brémond auch Sinn für dramatische Plastik, und es mutet wie ein belebtes Bühnenbild an, wenn in dem durch Heckenwände und geschnittene Alleen umgrenzten Schauplatz sechs Personen gruppiert erscheinen, die einzelnen Paare zueinander strebend und wieder gehemmt, von den mannigfachsten Gemütsbewegungen, Liebe, Freundschaft, Eifersucht und Hass bewegt, dargestellt werden.

Einmal wird eine Szene zu sinnlich schwüler theatralischer Spannung von grösster Wirkung gesteigert. Der Held, Graf Gaspard de Saluces liebt ebenso leidenschaftlich die Prinzessin Briseïde von Monferrat als er selbst leidenschaftlich von der am Hofe zu Gaste weilenden Königin von Sizilien geliebt wird. Treu der auch ihm ergebenen geliebten Prinzessin, lehnt er, wenn auch geschmeichelt von den verschwenderisch gewährten Gunstbezeugungen der schönen Frau die Neigung ab,

allerdings mit aller zarten Rücksicht, die man einer so hochstehenden Dame schuldig ist. Aber in ihrer fast dämonisch-wilden Begehrlichkeit versucht sie immer wieder den Spröden zu locken, ihn an sich zu fesseln. Noch kurz vor ihrer geplanten Abreise besucht sie ihn unter einem künstlichen Vorwande in seinem Zimmer. Der Graf wird weniger durch diesen neuen Beweis ihrer Liebe, als durch die Zeichen schmerzlicher, seelischer Erschütterung, die er an ihr bemerkt, aufs tiefste ergriffen. Er kann sich der Wirkung, die auf ihn die tränenüberströmten Augen der berückend schönen Königin machen, nicht entziehen. Das Bild der Geliebten, das ihm noch soeben vorgeschwebt hatte, entschwindet ihm; von tiefem Mitgefühl hingerissen, umfasst er ihre Knie und beschwört sie, — sich noch gegen sich selbst wehrend — ihm zu glauben, dass er unglücklich sei, sie nicht lieben zu dürfen. Nun stürzen ihre Tränen von neuem, von bitterem Schluchzen unterbrochene gestammelte Vorwürfe — alles erregt einen wilden Sturm in der Seele des jungen Grafen — schon kreuzen sich die Gedanken, ob es nicht ein schlimmeres Verbrechen sei, hier zu widerstehen, als einer anderen gegenüber eine kleine Untreue zu begehen, die Leidenschaft entzündet sich immer mehr, auch ihm rollen jetzt die Tränen aus den Augen, da — öffnet sich die Türe und die Königin wird abgerufen, um zu erfahren, dass ihr Gatte in Sizilien gestorben sei[73].

Eine höhere Kunsteinsicht, die wohl auch auf

den Einfluss des Dramas zurückzuführen sein wird, verrät Brémond auch darin, dass er die Verwicklung tragisch, durch den Tod des Grafen und der Prinzessin, zu lösen sucht. Die zweifellos ironische Berufung auf die geschichtliche Wahrheit „J'aurois bien voulu, pour le plaisir du lecteur, que mes Héros n'eussent pas eu une fin si funeste et si tragique; mais en cet endroit, je n'ai pû me dispenser d'estre fidelle Historien“ [74], wird wohl keinen Leser über die wahren Absichten des Verfassers täuschen. Jedenfalls ist dieser Roman ein neuer Beleg dafür, welche Fortschritte in wenigen Jahren die Erzählungskunst unter der Einwirkung der gefestigten sicheren Ästhetik des Dramas, seiner exakteren Seelenkunde gemacht hat, wenn sie selbst ein so mittelmässiges Talent wie Brémond derart in ihren Bann zu zwingen wusste. — Die Terminologie des nach psychologischer Vertiefung strebenden Romans, „véritables charmes des âmes, les combats, les réflexions et les reproches qui arrachent le cœur, trouble d'émotion, lâche cœur“ u. s. w., wird hier mit einer solchen Selbstverständlichkeit und Routine verwendet, dass man schon daraus allein auf einen allgemeinen Gebrauch schliessen kann. Und wie sehr dieses Bestreben, die Menschen nicht bloss als Puppen in der Hand des Erzählers figurieren zu lassen, sondern sie zu beseelen und auch innerlich lebenswahr zu gestalten, gewachsen ist, zeigt derselbe Verfasser in seinem nächsten, 1680 erschienenen Roman „L'heureux

esclave", der trotz seinen Schwächen doch wieder einen Fortschritt in der Kunst bedeutet. Der frei erfundene Stoff spielt sich zum grössten Teil in Tunis unter Türken ab, aber diesmal ist es keine Vermummung, sondern Wirklichkeit. Sprechen und handeln die Orientalen auch zum Teil noch wie Franzosen, so liegt dies nur an der ungenügenden ethnologischen Kenntnis des Verfassers, denn er selbst ist bemüht, es aus ihren Anschauungen und Sitten heraus zu motivieren. Ansätze zu völkerpsychologischer Differenzierung sind vorhanden, wenn ein dorthin verschlagener Italiener — der glückliche Sklave — mit dem Bassa von Tunis sich über die Unterschiede zwischen muselmännischer und westeuropäischer Liebe unterhält. „Je suis certain", sagt er unter anderem, „qu'il y a plus de douceur et plus de charmes au milieu des tourmens, que nous souffrons dans nostre façon d'aimer, qu'au milieu de tous vos plaisirs, qui ne vous coustent rien. Quelle satisfaction pouvez-vous trouver", sagt er zum Besitzer des Harems, „dans un amour qui n'a pas le moindre trait qui pique, qui est fade et sans assaisonnement; quel divertissement avec un Enfant sans esprit et sans malice et qui se laisse faire tout ce que vous voulez" [75]. Auch sonst werden öfter die Verschiedenheiten des Denkens, des Empfindens, der Sitten und Gebräuche betont und dann die Konsequenzen für die Handlung daraus gezogen. Sind auch die Vorgänge noch recht abenteuerlich, zum Teil sogar unwahrscheinlich, so ist

es doch charakteristisch, dass es der Autor abzuleugnen sich bemüht, und nur öfter vorkommende Liebesverhältnisse geschildert haben will. „S'il ne falloit écrire que de choses rares et extraordinaires", fügt er erklärend hinzu, „on seroit bientôt épuisé". — So dringt die Wahrheit in der Kunst, wenn auch durch Umwege, immer siegreicher vor!

Aber nicht nur hier, und nicht nur bei Brémond, überhaupt, sondern bei der ganzen Gruppe von Erzählern, die einigen Wert auf psychologische Drapierung ihrer Figuren legen, wird dem Leser auch die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Stoffe und Personen zu suggerieren gesucht. Selbst ein so fruchtbarer und künstlerisch gewiss nicht ehrgeiziger Schriftsteller wie der bekannte Fortsetzer des Scarronschen „Roman comique" de Préchac versäumt es nie, durch deutliche Mitteilungen und durch kleine Schriftstellerkniffe die Illusion des Erlebten anzustreben. Während er in seiner „Valise ouverte" mit einer Form spielt, die er Ferrante Pallavicinis „Il Corriere svaligiato" entlehnt, der schon in demselben Jahre (1644) als „Le Courrier dévalisé par Ginifacio Spironcini tiré de l'Italien" französisch erschienen war, hat er sonst doch immer seine Romane als authentische Berichte hinstellen wollen. Selbst seine „Héroïne mousquetaire"[76] (1677), in der er das seit der alten Pelagialegende immer wieder auftauchende Motiv des Geschlechtswechsels in abenteuerlichster Weise behandelt und, als wenn er eine Ahnung von dem Ursprung der Legende aus dem

Aphroditekult gehabt hätte[77], zu den verwegensten erotischen Situationen verwendet, will er als „Histoire véritable de Madame Christine Comtesse de Meyrac“ angesehen wissen. Seinen „Bâtard de Navarre“ (1683), in den er eine kindische Episode von einem wahrsagenden Druiden einflicht, beladet er, um ihm seine Existenz in der spanischen Geschichte zu sichern, mit allerlei historischem Kram, und in seiner „Duchesse de Milan“[78] (1682), die die tragisch ausgehende Geschichte einer unglücklichen Ehe behandelt und in der nicht ohne innere Wärme die sympathische Gestalt einer edlen duldenden Frau dargestellt wird, soll mit historischem Beiwerk, durch Mitteilung unscheinbarer, nicht unmittelbar zur Handlung gehöriger Züge und Nebensächlichkeiten dieser Schein künstlich aufrecht erhalten werden.

Alle diese Kunstanschauungen sind Gemeingut der Erzähler geworden, sind so allgemein in die Literatur übergegangen, dass sie meistens die etwa vorhandenen individuellen Stileigenheiten der Verfasser verdecken oder verwischen. Es ist kein Zufall, dass eine ganze Reihe dieser Romane oft drei verschiedenen Autoren zugeschrieben wurde. Im grossen Heer der Berufserzähler lernt einer von dem andern, und was ursprünglich eine künstlerische Errungenschaft war, wird auf diesem Wege allmählich zum häufig angewendeten handwerksmässigen Kniff, der zur Aufhebung aller stilistischen Unterscheidungsmerkmale führt. Der Sieur de Préchac, Eustache le Noble, Pierre de Lesconvel mit ihrer

kaum zu übersehenden, reichen Produktion, Du Plaisir, der Chevalier de Maylli, um nur einige aus der grossen Zahl zu nennen, bilden den Typus jener zahllosen Erzähler, die die Entwicklung des Romans zur sentimentalen, historisch gefärbten Novelle für ihre Zwecke ausnützen, um jetzt das Publikum mit ihren rasch hingeworfenen Erzählungen zu überhäufen. Jeder Stoff ist gleich willkommen, da er durch eingestreute empfindsame Wendungen, durch historische Einkleidung oder mindestens durch einen Hinweis, dass er erlebt sei, sofort für einen starken Absatz hergerichtet werden konnte. Ein Roman jagt den anderen. Kein Land, keine geschichtliche Epoche oder Episode, keine irgendwo bekannte historische Persönlichkeit ist vor der Ausbeutung als Romanstoff sicher. Einzeln und in Sammlungen werden diese Produkte einer durch Erwerbssucht angefeuerten Phantasie in die Welt geschleudert. Versagt eines die Wirkung, so wird es mit einem zugkräftigeren Namen von neuem hinausgeschickt, um abermals sein Glück zu versuchen. Die Neugier und die Lüsternheit der Leser wird durch vielversprechende Titel wie „Les amours de ....“, „Histoire amoureuse“, durch Pikanterien wie „La fausse Abbesse“ oder „La Religieuse Cavalier“ und ähnliche ununterbrochen gereizt. Am Ende des Jahrhunderts war diese Gattung, die von Jahr zu Jahr künstlerisch bedeutungsloser geworden war, auch immer mehr zu einer subalternen Unterhaltungslektüre der Ungebildeten herabgesunken,

auf die diese abgebrauchten künstlerischen Mätzchen noch mit dem ganzen Reiz der Neuheit wirkten, desselben Publikums, das ja auch an den andern, haufenweise auf den Markt geworfenen Pseudomemoiren, gefälschten Geschichtsdarstellungen, erotischen Abenteuerromanen sein Ergötzen fand. Damit hörte diese Gruppe von Literaturerzeugnissen auf, künstlerische Absichten anzustreben, und hat auch keinen Anspruch mehr auf historische Beachtung. Es geschieht ihr kein Unrecht, wenn man sie auch fernerhin auf dem grossen Campo santo der Verschollenen und Vergessenen modern lässt, auf dem alle jene ruhen, denen die Zeit und fortschreitende Kunsteinsicht ein unrühmliches Ende bereitet haben.

IV.

Die künstlerische Technik des Romans war im Laufe weniger Jahrzehnte zu einer handwerksmässigen Übung herabgesunken. Mühsam errungene Fortschritte wurden durch eine fast mechanische Verwendung entwertet, und geschäftige Erzähler waren eifrig bemüht, durch flinke und unermüdliche Ausnützung aller Kunstgriffe, die sie an bewährten Vorbildern gelernt hatten, die ihnen mangelnde Erfindung und Eigenart zu ersetzen. Aber inmitten dieses Verfalls weiss sich doch ein Zweig dieser Literatur seine Lebenskraft zu erhalten. Er hat nicht das hypertrophische Wachstum der eben geschilderten Romangattung erlebt, ist aber daher auch nicht so rasch zur Fäulnis gelangt. Es ist jene Gruppe von Frauenromanen, die in der „Princesse de Clèves“ ihr Vorbild erblickte und bei allem Fortschreiten doch nicht die Wege verlassen hatte, die Madame de La Fayette gebahnt hatte. Ebenso hat sich auch die kleinere Zahl der unter dem Einflusse der „Lettres Portugaises“ stehenden Briefromane künstlerisch lebensfähig erhalten, und in diesen fast ausschliesslich von Frauen verfassten erzählenden Werken leben die Tendenzen, Absichten und literarischen Errungenschaften der ersten Produkte sentimentaler Erzählungskunst fort. Der wesentlichste Grund für ihre gesonderte Entwicklung liegt wohl in dem Umstande, dass sie bis auf vereinzelte Ausnahmen fast alle von Frauen geschrieben

waren. Sei es, dass deren — gegenüber den männlichen Berufsgenossen — weit geringere Zahl schon an und für sich eine Auslese bedeutet, sei es, dass die meisten von ihnen einem gesellschaftlichen Kreise angehörten, bei dem eine solche Vergröberung des Geschmacks von vornherein ausgeschlossen war, oder etwa, dass das Bewusstsein, vorwiegend für vornehme Frauen zu schreiben, ihr künstlerisches Gewissen wach hielt, jedenfalls hielten sie sich von den Exzessen frei, die die männlichen Vielschreiber in ihrem Schaffen verübten. Natürlich fehlt es auch bei ihnen nicht an einer wahllos bunten, flüchtigen Produktion. Mademoiselle de La Roche-Guilhem z. B. darf es an Fruchtbarkeit mit dem unermüdlichen Eustache Le Noble aufnehmen, aber bei aller Eilfertigkeit ist diese Frauenarbeit doch noch sorgamer, sauberer und künstlerisch reinlicher.

Welche Anforderungen man damals in diesen Kreisen an einen Roman stellte, erfährt man am deutlichsten aus den geistvollen „Conversations sur divers sujets“, die Magdeleine de Scudéry, die berühmte Verfasserin der „Clélie“ und des „Grand Cyrus“, im Jahre 1680 in Paris veröffentlichte [1]. Sie war, seit sie ihren literarischen Ruhm und Erfolg überlebt hatte, in die bescheidene Stellung einer Beobachterin der Zeit und ihres Geschmacks zurückgetreten, und in einer Reihe von fingierten Unterhaltungen — die der Kenner mit Recht als glänzende Muster der damals herrschenden Kunst der Konversation ansehen

kann — hat sie getreu die Durchschnittsmeinung der damaligen vornehmen sozialen Kreise über Fragen der „Gesellschaftsethik“ und des Geschmacks fixiert. In einer dieser „Conversations“ die „De la manière d'inventer une fable“ handelt, und in der ein Sprecher mit dem Namen „Anakreon“ das Wort führt, fallen feine Bemerkungen über Erzählungstechnik und Psychologie der Leser, die beachtenswert genug sind, um — trotz ihrer Ausführlichkeit — wenigstens zum Teil wiedergegeben zu werden. Es wird da unter anderem über die Frage verhandelt, ob man für Erzählungen neben dem Stoff auch den Ort der Handlung und die Personen frei erfinden dürfe. „Mais puisque l'on peut inventer une histoire“, meint einer aus der Gesellschaft, „pourquoi ne pourroit on pas inventer toutes choses, et supposer mesme des Païs qui ne sont point? Car ce seroit bien de la peine épargnée. Cela est vray“, erwidert Anakreon, „mais ce sera aussi bien du plaisir perdu. Car si on ne nommoit que des lieux et des personnes qu'on n'eust jamais entendu nommer, on en auroit moins de curiosité: et l'imagination trouvant toutes choses nouvelles, seroit disposée à douter de tout. Et au contraire, quand on choisit un siècle qui n'est pas si éloigné qu'on n'en sçache quelque chose de particulier, ni si proche qu'on n'en sçache trop tout ce qui s'y est passé; et qui le soit pourtant assez pour y pouvoir supposer des événemens qu'un Historien a pu vray-semblablement ignorer, et n'a pas mesme dû dire: il y

a lieu de faire de bien plus belles choses, que si on inventoit tout. En effet: quand on employe des noms célèbres, des Païs dont tout le monde entend parler, et dont la Géographie est exactement observée, et que l'on se sert de quelques grands événemens assez connus; l'esprit est tout disposé à se laisser séduire et à recevoir le mensonge avec la vérité: pourveu qu'il soit meslé adroitement; et qu'on se donne la peine d'étudier bien le siècle qu'on a choisi; de profiter de tout ce qu'il a eu de rare; de s'assujettir aux coûtumes des lieux dont on parle; de ne faire pas croître des lauriers où l'on n'en vit jamais; de ne confondre ny les Religions, ny les Coûtumes des Peuples qu'on introduit, quoy qu'on puisse avec jugement les accommoder un peu à l'usage du siècle où l'on vit, afin de plaire d'avantage: je suis assuré après cela, que si ceux qu'on introduit dans une Fable composée de cette sorte, parlent bien; que les passions y soient bien dépeintes; que les aventures soient naturelles et sagement inventées; que toutes les petites choses qui font connoître le fond du cœur de tous les Hommes, y soient placées à propos; que le vice y soit blâmé et la vertu récompensée; que la diversité y règne sans confusions; que l'imagination y soit toûjours soûmise au jugement: que les événemens extraordinaires y soient bien fondéz; qu'il y ait du sçavoir sans affectation; que la galanterie soit partout où il en faut, que le stile n'en soit trop élevé, ni trop bas et qu'en nul endroit la bien-séance,

ni les bonnes mœurs n'y soyent blessées: Il est, dis-je", schliesst er seinen Vortrag, „assuré que cet ouvrage plaira à ceux qui le liront!"[2]

Mit rührender Selbstverleugnung hat hier Mademoiselle de Scudéry das Idealbild einer Erzählung entworfen, das sicher nicht auf ihr eigenes Schaffen berechnet war. Sie hat es aber auch nicht rein theoretisch konstruiert, man merkt deutlich, dass ihr bei den meisten Bestimmungen die zeitgenössische Produktion vorgeschwebt hat, dass sie also empirisch gefunden sind. Madame de La Fayette und ihre Nachfolgerinnen haben die praktischen Belege dafür geboten, und in diesen Grenzen bewegen sich auch die Frauenromane, die nach dem Erscheinen der Scudéryschen Ausführungen in die Öffentlichkeit traten. Alle spielen zeitlich in jener mittleren historischen Entfernung, die nicht so weit ist, dass der Leser sich in ihr fremd fühlen müsste, und nicht nahe genug, dass er die Begebenheiten auch in den Einzelheiten auf ihre geschichtliche Wahrheit prüfen könnte. Meist werden die erfundenen Figuren in Verbindung mit historisch bekannten Persönlichkeiten gebracht, um auch für sie den Schein der Authentizität zu gewinnen, und die Handlung mit Vorliebe in geographisch genügend bekannte Länder verlegt, um nicht den Drang nach Wahrheit störende Vorstellungen einer fingierten Ideallandschaft hervorzurufen, die schon mehr als zwanzig Jahre vorher den Spott Furetières gereizt hatten, der in seiner 1659 anonym erschienenen „Nouvelle allégori-

que ou histoire des derniers troubles arrivez au royaume d'éloquence" von der „Romanie" als einem „vray païs de Coucagne" spricht[3].

Aber auch die Forderungen, welche die innere Form betreffen, werden gewissenhaft beachtet und besonders die „petites choses qui font connoître le fond du cœur" mit peinlichster Gewissenhaftigkeit beachtet. Immer mehr werden sogar diese Elemente der Erzählung die Hauptsache, und unter der Einwirkung des neuen Geschmacks, der sein Ideal in der „Princesse de Clèves" erfüllt sah, wird das ganze Gewicht aller künstlerischen Bemühungen auf die Ausmalung seelischer Konflikte und die Art, wie diese Wesen, Verhalten und Aussehen der Betroffenen beeinflussen, gelegt. Nur in einem Punkte weichen die Schriftstellerinnen von diesem Programm ab, von dem Verlangen, dass „le vice y soit blâmé et la vertu récompensée". Mit diesem Gesetze der literarischen Ethik, das wohl nur als ehrwürdiges Inventarstück aus dem älteren Roman übernommen wurde und ja lange Zeit nachher auch noch bei den Kämpfen um die Gefahren der Romanlektüre eine Rolle spielt, ist, nachdem schon Madame de La Fayette damit aufgeräumt hatte, im Interesse einer künstlerischen Wirkung gebrochen worden, wenigstens so weit, als es nicht beim Abschluss der Romanhandlung die Entscheidung über das Schicksal der Hauptfiguren beeinflusst. Selbstverständlich wird nicht etwa das Laster zu Tische geführt, ebensowenig erbricht sich die Tugend, aber die Erzählungen streben

nicht mehr an, die Belohnung der sittlichen Korrektheit durch den Gang der Mustermenschen zum Traualtar zu verkünden, sondern schliessen wie das Leben selbst das Schicksal ihrer Helden mit einem grossen Fragezeichen, ohne der dunkeln Zukunft vorgreifen zu wollen. Natürlich konnte ein solcher Umsturz dieser fast heilig gehaltenen Normen, nicht ohne weiteres dem Leser zugemutet werden[4], und so versucht man ihn zunächst dadurch annehmbar zu machen, dass man vorgibt auch mit dieser Neuerung sittliche Zwecke im Auge zu haben. Eine der begabtesten und eifrigsten Nachahmerinnen von Madame de La Fayette, die auch als dramatische Schriftstellerin bekannte Nichte Corneilles, Mademoiselle Catherine Bernard, hat in der Vorrede ihrer 1687 erschienenen „Eleonor d'Yvrée, ou les malheurs de l'amour“[5] zur Motivierung solcher revolutionären Änderungen die Abschreckungstheorie herbeigezogen. „La lecture de ces sortes d'Ouvrages“, sagt sie über die früheren Romane, „est, ce me semble, plus agréable que dangereuse. L'on y voit toujours le bien et le mal dans un certain jour qui donne de l'éclat à l'un, et qui fait éviter l'autre. Cependant j'ai cru que ce n'étoit pas assez, et qu'on pouvoit faire tirer aux Lecteurs une autre sorte d'utilité des Nouvelles et des Romans. Je conçois tant de dérèglement dans l'Amour, même le plus raisonnable, que j'ai pensé qu'il valoit mieux présenter au Public un tableau des malheurs de cette passion que de voir les Amans vertueux et délicats heu-

reux à la fin du Livre. Je mets donc mes Héros dans une situation si triste, qu'on ne leur porte point d'envie"[6]. Mit Berufung auf diese Bemerkungen hat sie dann in der Vorrede ihres zwei Jahre später erschienenen Romans „Le Comte d'Amboise" (1689) mit gleich puritanischer Härte die Erklärung wiederholt: „Mon dessein étoit de ne faire voir que des amans malheureux, pour combattre, autant qu'il m'est possible, le penchant qu'on a pour l'Amour"[7]. Doch schon ein oberflächlicher Blick in ihre Werke lässt sofort erkennen, dass wir es mit jener widerlichen Vorredeheuchelei zu tun haben, die namentlich im siebzehnten Jahrhundert so verbreitet war, wo selbst feinsinnige Autoren plumpe Verbeugungen und Kniefälle vor der Majestät der meist bornierten Leser machten. Literarische Tartüfferieen waren ja zu keiner Zeit selten, aber es ist nicht ohne Interesse, ihnen jetzt auch bei den Frauen zu begegnen. Auch Madame de Villedieu hat ja für ihre kaum noch zweideutigen Lüsternheiten in den „Annales galantes" sich ähnliche Gründe zurechtgelegt. „Si je fais tenir des discours criminels à un Religieux, qui abuse de la sainteté de son nom et de son habit, c'est pour inspirer une horreur plus forte de son impiété, et pour faire mieux éclater les véritéz qui en triomphent. Si je pousse la débauche de quelques femmes jusques à l'effronterie, c'est pour donner des couleurs plus fortes à l'impudicité — — j'observe exactement la maxime de punir le vice et de récompenser la vertu.

Avec cette précaution, il est permis de mettre les actions les plus détestables sur les Théâtres les plus sacréz" u. s. w.[8]. Das sonderbare bei Mademoiselle Bernard aber ist, dass sie weder einen Anlass hat, etwas zu entschuldigen, noch auch etwas in ihrem Romane vorhanden ist, das straffällig wäre[9]. Wohl werden in „Eleonor d'Yvrée" schwere, durch die Liebe herbeigeführte seelische Erschütterungen dargestellt, aber ohne jede Tendenz. Kein sittlicher Fehltritt, Neigungen, denen auch nicht ein Schatten von Unrecht anhaftet, deren Erfüllung nur durch äussere Hemmnisse gestört, oder durch mangelnde Gegenliebe auf der anderen Seite gehindert wird. Nicht einmal ein ernster sittlicher Konflikt wie in der „Princesse de Clèves" ist hier vorhanden, die Heldin verzichtet in treuem Gehorsam gegen den väterlichen Willen auf die Vereinigung mit dem heiss geliebten Mann, indem sie einem anderen ungeliebten wenn auch geschätzten alten Freier zum Traualtar folgt, eine Freundin, die ihn gleichfalls liebt, stirbt an Gram, weil sie keine Gegenliebe findet, man kann nirgends einen Grund finden, der diese Liebe an sich hassenswert macht, und man tut wohl am besten bei der Beurteilung des Werkes die altjungferliche Gesinnung der Vorrede unbeachtet zu lassen und sie nur als ein literarisch-historisches Dokument zu betrachten. Der Roman jedoch ist als Beispiel, wie die Anregungen von Madame de La Fayette fortgewirkt haben, wie sie weiter ausgebildet wurden, besonders bemerkenswert. Wenn

Mademoiselle Bernard im „Avertissement" dieses Erstlingswerkes sagt „Le peu de Romans que j'ai lûs, m'ont donné une idée générale des sentimens du cœur; et sur cette idée, j'ai entrepris de faire de petites Nouvelles", so darf man, falls nicht auch diese Äusserung nur eine leere Vorwortphrase ist, bei den wenigen Romanen nur an die ihrer grösseren Meisterin denken. Bei aller Einfachheit der äusseren Vorgänge ist, wie in jenen, eine solche Fülle psychischer Bewegung in den Personen dargestellt, dass der Leser dadurch in dauernder Spannung erhalten wird. Eleonor von Yvrée liebt mit der ganzen Kraft ihres jungen Herzens den edlen Herzog von Meissen, von dem sie wiedergeliebt wird. Wohlgemeinte Familienintriguen trennen das Paar. Während der Held, völlig im unklaren über den Aufenthalt und das Schicksal Eleonorens nahe daran ist, sich mit ihrer Freundin Mathilde, die leidenschaftlich für ihn glüht, zu verbinden, ist die Heldin von ihrem Vater, der sie bisher fremden Händen zur Erziehung überlassen hatte, veranlasst worden, einem seiner alten Freunde ihr Jawort zu geben. Vor der Hochzeit entdeckt jedoch der Herzog von Meissen den ihm verheimlichten Aufenthalt der Geliebten, seine Liebe steigert sich bei ihrem Wiedersehen zur höchsten Leidenschaft, aber die pflichtgetreue Tochter weist jeden Versuch, sie ihrem Versprechen untreu zu machen, unter schweren Herzenskämpfen zurück. Mathilde, die der Herzog von Meissen nun nicht mehr lieben will und kann, stirbt vor Gram. Eleonore bringt, von seelischen Schmer-

zen gefoltert, ihre Liebe zum Opfer, und heiratet den Freund ihres Vaters, während der Herzog, der verkleidet der Trauung beiwohnt, in seine deutsche Heimat zurückkehrt, um dort sein trostloses Leben in der Erinnerung an den Ruin seines Glücks zu verbringen. — Eleonore, die Heldin, mutet mit ihrer Schönheit, mit der edlen Haltung ihres Wesens, die sie auch beim grössten Schmerz nicht verleugnet, mit ihrer festen sicheren Pflichterfüllung wie eine Schwester der Prinzessin von Clèves an. Die Begegnung, die sie am Tage vor ihrer Hochzeit mit dem heimlich zu ihr geschlichenen Geliebten im Park ihres Schlosses unvermutet hat, ist ein Pendant zum Zusammentreffen der La Fayetteschen Heldin mit dem Herzog von Nemours im Garten zu Coulommiers, und in vielen Einzelzügen lassen sich leicht Anlehnungen an das ältere Vorbild erkennen. Dennoch sind die Figuren im jüngeren Roman mit einem durchaus ursprünglichen Wesen ausgestattet. Eleonore fehlt das träumerisch-versonnene der Prinzessin, sie ist bei aller Gelassenheit nicht so zurückhaltend wie jene. Sie lässt den Herzog von Meissen keinen Augenblick im Zweifel über die Tiefe ihrer Leidenschaft für ihn, sie sagt ihm, wie schwer ihr das Opfer wird, aber sie schwankt kaum, wo es sich um ihre vermeintliche Pflicht handelt. „Puisqu'il n'est pas possible que nous soyons l'un à l'autre", sagt sie zu ihm, „ne cherchez point à ébranler mon devoir: il réglera ma conduite; et c'est déjà trop, que j'aye douté un moment si j'aurois la force de le sui-

vre“ [10]. Mit vollem Rechte durfte ihre Freundin Mathilde, als ihr Eleonore erklärt, dass sie zu ihren Gunsten auf den Geliebten verzichte, dieses Vorgehen eine „action héroïque“ nennen, aber welcher Fortschritt in den Anschauungen der Romandichter, eine solche passive Handlung einer Frau mit einem Ausdruck zu bezeichnen, der früher nur für die kühnsten ritterlichen Taten wagemutiger Männer im Kampfe mit Menschen und Tieren gebraucht wurde. Mit feinster Menschenkenntnis werden die inneren Zustände der einzelnen Personen geschildert, der qualvolle Seelenkampf Eleonorens, die manchmal an ihrer Kraft zweifelt, die schwere Aufgabe, die sie auf sich genommen, ausführen zu können, die schmerzliche Erkenntnis Mathildens, dass die Entsagung der Freundin doch nicht ihr Glück zur Folge haben werde — „Vous perdez un homme qui vous aime, je le perds, parce qu'il ne m'aime pas“ [11], — und vor allem der Wechsel der Empfindungen beim Helden. Auf die erste leidenschaftliche Liebe folgt, als er Eleonore verlassen muss, banges Sehnen, dann dumpfe Verzweiflung, als sie ihm geheimnisvoll entschwindet. Diese Stimmung nähert ihm Mathilde, die ihm zunächst nur als Freundin von Eleonore wert wird. Die lebenswahre Darstellung dieser verworrenen Empfindung, die sich völlig frei hält von jener Bravour, mit der künstlich ausgeklügelte seelische Komplikationen manchmal bei D'Urfé oder der Scudéry in Szene gesetzt werden, gehört zu den wirksamsten und überzeugendsten Teilen des ganzen

Werkes. Der Herzog von Meissen, der allerlei ergebnislose Irrfahrten gemacht hat nach seiner verschollenen Eleonore, die er für treulos hält, kehrt in einem mitleidswürdigen Zustand heim. „L'impossibilité de se venger augmentoit sa jalousie. Jamais passion n'avoit été accompagnée de circonstances plus cruelles. La rage de cet amant étoit dans un tel excès, qu'il se plaisoit lui-même à l'entretenir, et fuyoit tous ceux qui pouvoient le distraire de ses funestes réflexions. Lorsque ses premiers transports furent ralentis, il songea à revoir Matilde, et il lui confia son dépit, comme il lui avoit confié son amour. Elle apprit la nouvelle de cette infidélité, avec un plaisir qu'elle avoit peine à se pardonner. D'abord elle voulut justifier son amie; mais elle tiroit toutes ses raisons du mérite de l'amant et non pas de la conduite d'Eleonor. Après tout, il lui auroit été difficile de la défendre: — — — Matilde avoit des manières tendres et flatteuses. Eleonor et le Duc l'avoient comme associée à leur passion et il n'avoit qu'un pas à faire pour l'aimer. D'abord il la cherchoit pour se plaindre, ensuite il la chercha pour se consoler. Elle avoit beaucoup de complaisance et de douceur: elle prenoit part à ses maux, il avoit de la reconnaissance; quoiqu'il parlât toujours d'Eleonor, il en parloit avec Matilde; et il se trouva, pour ainsi dire, dans une seconde passion, sans être sorti de la première“ [12]. Welche Erweiterung des Blicks für das jeder Norm und Regel widerstrebende Innenleben des Men-

schen lässt diese psychologische Analyse erkennen! Wie leuchtet die Verfasserin in die Seelen dieser beiden Menschen hinein, die dadurch etwas Transparentes erhalten, dass wir in sie hineinsehen, ihr späteres Verhalten uns erklären und begründen können. Diese in Selbsttäuschung und Unwahrheit gewachsene Neigung hält aber beim ersten Ansturm nicht mehr stand. Kaum erblickt der Herzog seine Eleonore, da zerflattern alle diese matten Affekte wie fahler Dunst vor den leuchtenden Sonnenstrahlen echter Leidenschaft, und Mathilde empfindet sehr bald in ihrem gramzerrissenen Herzen, dass dieses erschlichene Gefühl nur das kärgliche Almosen eines durch sein Schicksal mildtätig gestimmten Unglücklichen war. Alle intimen Seelenzustände werden ohne jede romantische Verschleierung dargestellt, die Menschen sprechen ihre Gefühle aus, ohne sie auf pathetische Effekte herzurichten und wirken gerade dadurch so stark auch auf den Leser ein. Natürlich fehlt es auch bei aller Klarheit nicht an weichen Stimmungen ohne die ein Frauenroman damals kaum zu denken war, und die Szene bei der Trauung, wo Eleonore, bevor sie ihre Liebe für immer opfert, mit dem in unscheinbarer Verkleidung anwesenden Geliebten noch einen leidenschaftlich schmerzlichen Blick wechselt, und dieser, von seiner Umgebung kaum beachtet, in Ohnmacht sinkt, könnte kein Rührstück packender abschliessen. Und wie mit einem lange nachhallenden schmerzlichen Seufzer klingt der kleine Roman aus, wenn er

mit den schlicht berichtenden Worten endet: „elle vécut avec le Comte comme une personne, dont la vertu étoit parfaite, quoiqu'elle fût toujours malheureuse par la passion qu'elle avoit dans le cœur!"[13] „Toujours malheureuse"! Welcher Erzähler hätte dies vor der neuen Aera des empfindsamen Romans je seinen Lesern zu bieten gewagt? Selbst in der Übergangsperiode entschloss man sich kaum zu einer so kühnen Neuerung, die ja auch an das Publikum höhere Anforderungen stellt. Noch Madame d'Aulnoy, eine Schriftstellerin die sich willig von der neuen Strömung tragen liess, hat in ihrer ersten 1674 erschienenen Novelle nach bequemeren Auswegen zur Lösung ähnlicher Konflikte gesucht. In ihrer „Histoire du Marquis de Bonneval, du Comte de Graville, et de Marianne", die in den anonym ausgegebenen „Nouvelles d'Elisabeth, Reine d'Angleterre"[14] enthalten ist, heiratet der von der Geliebten verschmähte Bonneval an dem gleichen Tage, an dem sein Freund diese zum Altare führt, ein anderes ungeliebtes Mädchen. „Le temps", heisst es am Schlusse, „la raison, le plaisir d'être généreux" — er hatte zugunsten des Freundes verzichtet — „les attraits et les vertus d'un objet qui ne s'étoit lié que par estime, et dont le bonheur alloit devenir la récompense de la conduite la plus généreuse, tout favorisa les veux de Lucie — so heisst die junge Frau — et de Bonneval même. Après quelques soupirs accordés involontairement à l'amour ils furent aussi heureux qu'ils

méritoient de l'être"[15]. Welcher Wandel der Zeiten! Jetzt berichtet die Verfasserin der „Eleonor d'Yvrée" in der Vorrede zu ihrem nächsten Werke „Le Comte d'Amboise" (1689), dass sie mit dem ersten, wie es scheint, noch nicht genügend dem neuen Geschmacke entsprochen habe. „On a trouvé que dans ma première Nouvelle il y avoit des endroits où la Nature n'étoit pas assez bien copiée, et qui tenoient plus de la pensée que du sentiment"[16]. Alle die Tränen, alle die schmerzlichen Empfindungen, alle Leiden der beteiligten Personen genügten nicht mehr den nach Emotionen stärkster Empfindsamkeit lüsternen Lesern. Der Stoff war psychisch nicht verwickelt genug, man brauchte jetzt schon stärkere Sensationen, um empfindlich gerührt, um innerlich erschüttert zu werden. Und Mademoiselle Bernard ist nicht träge, diesen Wünschen auch gleich entgegen zu kommen. „J'espère", heisst es in der Ansprache an den Leser, „qu'on trouvera cette Histoire plus naturelle que l'autre par les sentimens. Aussi on la trouvera plus extraordinaire par l'action; et je crois que ce n'est pas un défaut". Fontenelle, dem manche einen Anteil an der „Eleonor d'Yvrée" zusprechen[17], hat ja den Begriff des „vraisemblable extraordinaire" formuliert, als des Sonderbaren, Überraschenden innerhalb der Grenzen des Wahrscheinlichen. In diesem Sinne dürfte auch Mademoiselle Bernard das „Ausserordentliche" verstanden haben, das sie in ihrem Roman zu bieten sucht. An äusserer

Aktion steht ja der „Comte d'Amboise“ noch weit hinter der „Eleonor d'Yvrée“ zurück, es kann sich also hier wieder nur um ausserordentliche Probleme in der Liebe handeln, um ungewöhnliche Vorgänge des Seelenlebens. Denn die Romanhandlung ist weit dürftiger als im vorangegangenen Werke. Abgesehen von einer Intrigue, die durch Verwendung gleicher Maskenkostüme auf einem Ballfest die Heldin in Verdacht der Untreue bringen und von ihrem Geliebten trennen soll, und die zweifellos einem wirklichen Erlebnisse, das zwischen Ludwig XIV., der Montespan und einer unbekannten Gräfin L* sich abgespielt hatte, nachgebildet ist [18], ist die Struktur der Handlung, ja selbst die Stellung der Hauptpersonen zueinander völlig nach dem Romane der La Fayette kopiert. Auch hier die Ehe mit einem ungeliebten Gatten, der sich durch sein edles, nachgiebiges Verhalten die höchste Achtung und Sympathie der Gemahlin erwirbt, auch hier deren trotz allen inneren Kämpfen gegen die Pflichtkollision immer sich steigernde Liebe zu einem dritten. Die gleiche verzehrende Eifersucht des Mannes, die den still duldenden bis zu tödlicher Erkrankung bringt, und auch hier endlich die gleiche sittliche Erhebung der schuldigen Frau, die sie auch, als sie Witwe geworden ist, daran hindert, dem zuerst scheu sich nähernden, dann stürmisch werbenden Anbeter ihre Hand zu gewähren. Derselbe schmerzliche, wehmütige Abschluss: Einsamkeit und Entsagung! „Elle retourna à la campagne“, lauten

auch hier die letzten Sätze, „où elle passa le reste de ses jours, remplie de ses diverses afflictions, et sans oser les démêler, de peur de reconnoître la plus forte“ [19]. — Bei dieser fast sklavischen Abhängigkeit vom Vorbilde, die sich auch noch in zahlreichen Einzelzügen, z. B. dem Verhalten der Heldin beim Krankenbette ihres sterbenden Gatten, bei der Begegnung mit dem Geliebten, nachdem sie frei geworden ist, verrät, ist die Frage nach dem neuen Originellen, das die Verfasserin zu bieten verspricht, wohl begründet. Aber sie selbst gibt darüber bereitwillig Auskunft. In der Vorrede heisst es: „— — quoique les gens d'un goût médiocre soient accoûtumés à trouver ridicule tout ce qui n'est pas ordinaire, les gens de beaucoup d'esprit trouvent du dégoût aux choses communes. Il leur semble qu'ils voyent toûjours le même Roman, parce qu'ils voyent toûjours de semblables traits. Je me flatte que l'on n'a point encore vû ce trait-ci; et même si j'ai quelque chose à craindre, c'est qu'il ne soit trop peu vraisemblable qu'un Amant soit généreux“ [20]. Noch deutlicher spricht sie sich in der dem Werke vorgedruckten Widmung an die Dauphine aus: „Je fais l'Histoire d'un Homme, qui est assez généreux pour céder sa Maîtresse à son Rival; et comme il y a peu de gens capables de ces grands efforts, et qu'on n'est touché que des choses aux-quelles on se sent quelque disposition, j'ai lieu de craindre pour le succès de ce Livre“ [21].

Es wird schwer sein heute festzustellen, wie-

viel naive kurzsichtige Autoreneitelkeit, wieviel bewusste Unaufrichtigkeit die Schuld an dieser kühnen Verdunklung des wahren Tatbestandes, an dem Wagnis, ein jedem Leser sofort erkennbares Abhängigkeitsverhältnis zu unterschlagen, tragen. Mademoiselle Bernard hat kein anderes Verdienst als dass sie das, wie wir gesehen haben, schon fast typische Motiv des grossmütigen Verzichts des Liebenden, nach Art der Nachahmer, durch Wiederholung verstärkt und zuletzt durch eine kleine Wendung gesteigert hat und all diese Fülle von Edelmut auf einen Mann gehäuft hat. Der Graf von Amboise hat, als er bemerkt, dass seine Verlobte Fräulein von Roye ihre Neigung seinem Rivalen, dem Grafen von Sansac, zugewendet habe, schweren Herzens auf sie verzichtet, um nachdem sich Schwierigkeiten der Vereinigung der Liebenden entgegenstellen, sich mit ihr abermals zu verloben und abermals sie grossmütig aufzugeben, als scheinbar ein neuer Rivale auftaucht. Eine dritte Verlobung führt nun doch zur Ehe zwischen Amboise und seiner Angebeteten, diesmal hat aber der Verdacht, dass ihr Herz doch noch immer Sansac gehöre, eine schwere Krankheit zur Folge. Auf dem Sterbebette empfiehlt er ihr selbst, dem Geliebten ihre Hand zu reichen. „Je meurs avec autant de satisfaction que de regret; mais enfin vos premiers sentimens ont été pour Sansac: je ne suis point injuste, ni tyran; c'est beaucoup pour moi que d'avoir pû les éteindre un moment durant ma vie; ils se rallumeront

après ma mort; je ne murmure pas, ne leur opposez point ma mémoire; vous sçavez que tant que je l'ai pû, j'ai préféré votre bonheur au mien, et j'envisage avec quelque sorte de joie que vous serez parfaitement heureuse, sans que j'en sois malheureux"[22]. — Auch auf diesen Roman trifft das Urteil zu, das man damals über die vielen sich in ihrem Stoffe wiederholenden pikanten Hofgeschichten äusserte „toujours la même viande diversement assaisonnée"[23]. Nur dass die Würze nicht einmal wesentlich verschieden ist. Mademoiselle Bernard lässt es im „Comte d'Amboise" weder an Sentimentalitäten noch an Tränen, Seufzern und Schluchzen fehlen. Der übliche Wortschatz der Empfindsamkeit wird hier in reichster Fülle gebraucht. Der grossmütige Held spricht weinend zu seiner Verlobten, seine Augen sind „mouillés de larmes". Jede seelische Bewegung äussert sich bei den Hauptbeteiligten durch eine „tristesse extraordinaire", durch „profonds soupirs". Alles ist „sensiblement touché", empfindet „douleur mortelle", befindet sich im „trouble" oder in „désordre extraordinaire", jedes Wort dringt „jusqu'au fond de l'âme". Damit gar kein Zug vermisst wird, muss auch die Heldin durch ihre Trauer verschönt erscheinen, „ses habits de deuil et l'émotion qui parroissoient sur son visage, lui donnoient mille charmes". Das ganze Register rührender Empfindungen wird aufgezogen, einzelne Situationen zu geradezu theatralisch rührseliger Wirkung angelegt. Wie in der „Eleonor d'Yvrée" wird auch

hier der Verzicht als eine Heldentat gepriesen. „Ce qu'il faisoit“, heisst es vom Grafen von Amboise, „tenoit plus du Héros que de l'Amant et le rendoit digne en même temps de pitié et d'envie“ [24]. Im älteren Roman pflegte die Folge grosser Heldentaten nicht gerade das Mitleid zu sein. Aber es fehlt auch nicht an einzelnen fein beobachteten Zügen, so wenn Mademoiselle de Roy beim Besuche des Grafen von Amboise ihre Tränen zu verbergen sucht und sich vergeblich bemüht, eine heitere und ruhige Miene zu zeigen. Es ist noch nicht das schmerzliche Lächeln oder das Lächeln unter Tränen, aber doch auch kein Zug aus dem bisherigen Romaninventar. Wie eine leise Ahnung modernen romantischen Gefühls mutet uns die Bemerkung an, die bei dem geheimnisvollen Zusammentreffen der Liebenden an einem abgelegenen Orte fällt: „l'air de mistère, qui se trouvoit par hazard dans cette avanture, lui donnoit beaucoup de plaisir!“ [25] Aber sonst ist es bereits der typische sentimentale Roman, wie er durch Madame de La Fayette geschaffen wurde. Dieselbe historische Exposition, um Ort und Zeit der Erzählung auf bequeme Weise für den Leser zu bestimmen, die gleich lose Verbindung der Handlung mit den erwähnten geschichtlichen Vorgängen, und die gleichartigen Probleme und Personen in fast kongruenter Ordnung dargestellt. In ihrer nächsten Erzählung: „Ines de Cordoue“ [26], die erst neun Jahre später — 1697 — veröffentlicht wurde, machen sich schon

neue Einflüsse, die damals aufblühende Feenliteratur geltend, aber auch da wirkt noch das Idealbild der „Princesse de Clèves“ bei der Ausgestaltung der Menschen mit, und schon lange bevor die Hauptpersonen von ihrem tragischen Schicksal, Kloster und Tod erreicht werden, umschwebt sie jene milde Schwermut, jene sanfte Trauer, die ja auch den eigenartigen, zauberischen Reiz des La Fayetteschen Romans bildet. Seine schöne empfindsame Heldin war eine Lieblingsgestalt, der gemütsreiche schwache Mann der Lieblingsheld, und die durch Sittlichkeit und Sitte gedämpfte Leidenschaft das bevorzugte Objekt der Schriftstellerinnen geworden. Wie bei Mademoiselle Bernard, so wiederholen sich die gleichen Erscheinungen bei Mademoiselle Coumont de la Force, nur dass diese nicht nur die „Princesse de Clèves“, sondern auch die Romane der Bernard auf sich wirken lässt. Das durch diese neu eingeführte Motiv der durch gemeinsamen Kummer geförderten und entfachten Liebe, hat auch sie in ihrer „Histoire secrète de Bourgogne“[26] (1694) wieder verwendet. Die Prinzessin von Burgund, der ihr Vater die früher bewilligte Vereinigung mit dem Grafen von Agoulême nicht mehr gestattete, und der Graf von Rivière, der verzweifelt den Tod der geliebten Prinzessin von Geldern beweint, treten durch gegenseitige Mitteilung ihres Unglücks einander näher. „— — — l'échange de leurs secrets et de leurs malheurs les mettoit dans une communication de pensées, qui avoit mille charmes pour eux.

Mais, que ce commerce si doux devint cruel pour le Comte de Riviére! Les beaux yeux de la Princesse de Bourgogne, dont il connoissoit tous les mouvemens, pénétrèrent jusqu'à son cœur: tout ce qu'elle disoit l'enchantoit, chaque parole lui portoit un nouveau trait, la beauté de ses sentimens le livrèrent à une passion qui dura autant que sa vie. Il ne connut pas d'abord son mal, il avoit assez de courage pour le combattre, et peut-être pour le vaincre — — — mais qu'il étoit éloigné de se connoitre lui-même! Il croyoit n'avoir l'esprit rempli que d'urnes et de tombeaux; il parloit toujours de la Princesse de Gueldre. Mais il voyot incessamment la Princesse de Bourgogne. Enfin il parla moins de cette illustre morte — — —" [27]. Mit einer Geschicklichkeit, die ein starkes Wachsen der Technik psychologischer Analyse und Schilderung erkennen lässt, wird das Anschwellen der Leidenschaft bis zu einer eruptiv erfolgenden, halb unbewussten Liebeserklärung geführt, für die die Stimmung fast raffiniert durch einen nächtlichen Spaziergang bei Mondschein und ein ergreifendes Lied vorbereitet wird. Aber neben vielen von den Vorbildern übernommenen Motiven, Szenen und Charaktertypen führt sie in ihre Erzählung, die einen Haufen von politischen Ereignissen, Hofintriguen und Herzensangelegenheiten durcheinanderwirbelt, doch auch eine Fülle neuer ein. Sie weiss das Motiv der Liebe vielfach und neuartig zu variieren und auch ihre Wirkungen auf die Seele der von der Leidenschaft betroffenen mannigfach darzustellen.

Da wird von einer neuen Art der Liebe berichtet, die in einem „sentiment de raison“ gipfelt, dann wieder von einer glühenden Neigung erzählt, die durch die zynische Offenheit, mit der der Gatte seine Zärtlichkeiten vor dem Liebhaber zeigt, bei diesem bis zur Raserei gesteigert wird. „Un plus sage que moi“, ruft er verzweifelt aus, „auroit succombé; mes yeux étoient charmés et mon âme se perdoit!“ Er fühlt, wie ihn seine Leidenschaft zu der geliebten Frau ins Unglück stürzt, er kämpft gegen sie an, die Vorstellung von den Reizen des angebeteten Wesens verwirrt ihn, er fleht sie dann in Selbstgesprächen um Verzeihung für seine verbrecherischen Gedanken an, empfindet wieder Mitleid mit sich selbst, Tränen überströmen sein Gesicht, er weint wie ein Kind! Derartige Äusserungen krankhaft verletzter und sensibler Sinne finden sich noch häufiger in der „Histoire secrète de Bourgogne“, in der die Verfasserin bemüht ist, selbst die altertümlichen Elemente des Stoffes durch psychologische Motivierung, durch sentimentale Färbung moderner zu gestalten. Es sind oft nur unscheinbare Einzelheiten, aber dennoch nicht bedeutungslos weil sich gerade in solchen kleinen Zügen vielleicht am überzeugendsten das Vordringen der neuen Kunstanschauung bemerkbar macht, so wenn der Herzog von Guyenne ein kleines von Madame de Thouars geschriebenes Buch küsst, und ähnliches mehr. Dabei tauchen auch schon neue Mittel auf, die Stimmung zu erhöhen. Während der Frauenroman

bisher merkwürdigerweise bei der Schilderung des Äusseren seiner Heldinnen ausschliesslich ihre einzelnen körperlichen Reize — nach Art der „Portraits“ — berücksichtigte, und sie einfach der Reihe nach aufzählte, hat Mademoiselle de la Force die Gesamterscheinung zu schildern versucht und manchmal damit ein von sinnlichem Zauber umflossenes lebendes Bild geschaffen. „Cette belle fille“, berichtet sie von einer der Hofdamen, „étoit assise sur un faisceau de jasmin; elle avoit tous ses cheveux négligemment relevés sur le haut de sa tête; une robe d'une légère étoffe verte lui déscendoit jusqu'aux pieds; elle remplissoit des vases de fleurs; et en cet état, elle ne représentoit pas mal la jeune Flore ou le gai Printemps!“[28] Anderseits zeigt sich wieder der Fortschritt in der Vergeistigung der Liebesempfindung, wenn sie nach einer begeisterten Schilderung der inneren Vorzüge von Madame de Thouars, ihres unvergleichlichen Geistes, ihres reichen Wissens, ihres edlen Herzens, den Schluss zieht „qu'une grande beauté n'est pas nécessaire pour inspirer une forte passion“[29]. Und während die anderen Erzählerinnen bei ihrem völligen Mangel an Naturempfindung sich die Vorteile einer landschaftlichen Schilderung für Stimmungsmalerei ganz entgehen lassen, hat die Verfasserin der „Histoire secrète“ zwar auch noch nicht die Wonnen, die die grossartige wilde Natur in uns auslöst, empfunden, aber doch den anmutigen Reiz der kultivierten Landschaft, der kunstreichen Gärten für ihre Zwecke zu nützen

verstanden. — Aber auch die mannigfachen Schattierungen des Schmerzes, von dem geheimen Leid, das sich scheu im Herzen verbirgt, bis zum fassungslosen konvulsivischen Schluchzen werden hier vergegenwärtigt, und in das Einerlei der immer wieder vergossenen Tränen weiss sie durch einen reicheren Ausdruck, ja sogar durch deren Differenzierung Abwechslung zu bringen. So wird einmal das Weinen geschildert. „En suite elle ferma les yeux, quelques larmes en sortoient de tems en tems, mais sans précipitation, et avec une langueur qui faisoit bien voir que le cœur trop oppressé n'avoit plus à témoigner sa douleur que par des marques extérieurs.“ [30] Dass hier die schon typisch gewordenen Motive, wie grossmütiger Verzicht, rührselige Sterbeszenen und dergleichen nicht fehlen, ist selbstverständlich, nur verlieren sie viel von ihrer Wirkung durch die allzuhäufige Anwendung. In ihrem nächsten Roman „Histoire secrète des Amours de Henri IV Roi de Castille“ (1695), [31] ist sie daher bemüht, sie durch neuartige Verwendung in ihrem Effekt zu erhöhen. Statt die Resignation zur Peripetie oder zum Abschluss der Handlung zu benutzen, gebraucht sie sie als Ausgangspunkt. Catherine de Sandoval, die den spanischen Edelmann Alphonse de Cordouë liebt und von ihm wiedergeliebt wird, verzichtet, da ihrer beiden Vermögensverhältnisse eine Vereinigung nicht gestatten, nicht nur auf den Besitz ihres Freundes, sondern bemüht sich um sein Glück zu fördern, ihn gegen seinen Willen mit

der Comtesse de St. Etienne zu vermählen, und fingiert sogar Untreue, um dem Geliebten diesen Schritt zu erleichtern. Auch später, als sie das lebhafte Interesse der Königin von Kastilien für Alphonse wahrnimmt, empfindet sie nicht etwa Eifersucht, sondern eine aufrichtige Freundschaft für die Nebenbuhlerin. „Car ce n'étoit pas la première fois que cette généreuse fille, qui n'aimoit Alphonse que pour lui faire du bien s'étoit trouvé capable d'aimer jusqu'aux rivales mêmes qui pouvoient aider à la fortune de son amant.“ [32] Ihr ganzes Dasein ist dann eine ununterbrochene Kette von Entsagungen. Kein Opfer ist aber zu schwer, das sie nicht — trotz dem Undank ihres Geliebten — freudig für sein Glück bringt. Mit bewundernswerter weiblicher Selbstverleugnung unterstützt sie immer wieder seine Liebe zur Königin, und es ist nicht der schwerste Schritt, den sie tut, wenn sie zuletzt nach dem Tode des geliebten Mannes im Kloster die Ruhe sucht, die ihr das bewegte Weltenleben nicht gebracht hatte. Es ist nicht sicher, ob Mademoiselle de la Force bei ihrer Heldin an jene Catherine de Sandoval gedacht hat, von der die heilige Therese in Ausdrücken rührender Bewunderung bei der Gründungsgeschichte des Karmeliterinnenklosters zu Veas berichtet. Die Schilderung war schon seit 1670 in der von Arnauld d'Audilly besorgten französischen Übersetzung der Werke der Heiligen in Frankreich wohlbekannt. Aber zweifellos hat die Romanschriftstellerin sie mit der gleichen rüh-

renden Entsagungsfreudigkeit ausgestattet, wie sie die ergreifende Mädchengestalt in den „Oeuvres de Sainte Thérèse“ zeigt.[33] Sie ist nicht einfach eine Multiplikation der entsagenden Heldinnen der bisherigen Romane, sondern stellt auch eine ganz neue Variante dar. Resignation nicht aus Pflichtgefühl gegen sich selbst, sondern aus selbstloser Rücksicht gegen den Geliebten!

Aber auch im Helden Alphonse de Cordouë tritt uns in diesem Romane ein neuer Typus entgegen: Der Mann der zwischen zwei Frauen steht und beide liebt. Das Problem der zweifachen Liebe ist ja nicht neu. Aber es wurde, von Castiglione angefangen der diese Frage in seinem Cortegiano streift, bis dahin immer nur wie ein Rhetoren-Kunststück der Antike theoretisch, oder etwa als eine psychische Absonderlichkeit behandelt. Vereinzelt findet sich dieses Motiv der Doppelliebe ja schon im älteren englischen Roman, bei Tasso und anderen Autoren gelegentlich behandelt. Guidobaldi Bonarelli hat dann 1607 in seinem Pastorale „Filli di Sciro“[34] es zum Mittelpunkte des dramatischen Konflikts gemacht. Er hat dann in seinem 1612 veröffentlichten „Discorso in difesa del duppio amore della una Celia“ mit einem grossen Aufwand von Systematik und Gelehrsamkeit, zu der nicht nur Aristoteles, Plato, die antiken Dichter, sondern sogar der heilige Thomas von Aquino beisteuern mussten, den Versuch gemacht, die psychologische und poetische Möglichkeit des Falles zu erweisen. Aber da einer

der beiden von Celia geliebten Schäfer sich zuletzt nur als Bruder entpuppt, wird die Schwierigkeit, die zu einem tragischen Ausgang drängt, nur auf plumpe Weise beseitigt. Eine mehr spielerische Auffassung des Falles deutet die Scudéry in ihrem „Grand Cyrus“ an, wenn sie den Ismenius sich äussern lässt: „On peut avoir plusieurs amours sans être infidèle“. Noch Le Noble hat in seiner „Zulima ou l'amour pur, Nouvelle historique“ (1694),[35] in der er den Stoff vom „Grafen von Gleichen“ zu einer schwächlichen, sentimental rührseligen Erzählung umformt und völlig frei behandelt, den Konflikt eines zwischen zwei Frauen schwankenden Männerherzens durch die matte Lösung behoben, dass die orientalische Prinzessin den geliebten Christen „comme une véritable sœur“ nach Deutschland begleitet, und ihn erst nach dem Tode seiner rechtmässigen Frau ehelicht.[36] Mademoiselle de la Force aber, die in ihrem Werke ein besonderes Gewicht auf die scharfe Ausprägung der Charaktere legt, hat alle Folgerungen aus diesem psychologischen Fall gezogen und ist keiner Unbequemlichkeit, die sich aus ihm ergibt, aus dem Wege gegangen. Sie hat ihn sogar durch Einfügung anderer seelischer Komplikationen nur noch schwieriger gemacht. Alphonse von Cordova wird als eine leidenschaftliche impulsive Natur gezeichnet, die aber raschestem Gefühlswechsel leicht ausgesetzt ist. Er ist mit seinem ganzen Empfinden in innigster Liebe seiner selbstlosen grossmütigen Catherine von Sandoval

ergeben. Aber als er in Lissabon seine zukünftige Königin, die Braut Heinrich IV. von Castilien, kennen lernt, wendet sich seine Leidenschaft mit gleicher Intensität ihr zu. Und von da ab wird er in seiner Liebesempfindung zwischen beiden Frauen hin- und hergeworfen. Trotzdem die edelmütige Catherine stets von neuem bemüht ist ihn, um sein Glück zu fördern, von sich fernzuhalten, kehrt er immer wieder, so oft ein neuer Beweis ihrer Grossmut ihn an sie erinnert, zu ihr zurück, um sie bald wieder zu verlassen, wenn eine Begegnung oder ein Zufall ihm wieder die Königin ins Gedächtnis ruft. Die Liebe zu dieser wird noch durch starke sinnliche Regungen immer wieder wachgerufen, da ihm einmal, durch einen ihm günstigen Zufall und Irrtum, vom König — „à qui (l'opinion) a donné dans les siècles suivans l'injurieux surnom (d'impuissant)“ [37] — selbst zum völligen Besitz der Königin verholfen wird, die zunächst vom Tausch mit ihrem Gatten in der Dunkelheit nichts bemerkt. Eifersüchtige Empfindungen, wie sie etwa Jupiter zugeschrieben werden, als er in der Gestalt des Sosias Alkmenen besucht hat, beunruhigen ihn. „Quand il faisoit réflexions, qu'il avoit possedé une personne d'un mérite si accompli, et dont il étoit éperdument amoureux, il se trouvoit le plus heureux homme qui fût au monde: mais quand il venoit à penser qu'il n'étoit redevable de son bonheur qu'au seul hazard, et que l'amour de son amante n'avoit eu aucune part aux faveurs qu'il en avoit recûes il tomboit dans un chagrin mortel.“ [38]

Als dann der König erfährt, dass nicht sein Vertrauter, den er dazu ausersehen, sondern Alphonse, auf den er auch wegen Catherine eifersüchtig ist, der Glückliche bei seiner Gattin gewesen sei, beginnt für diesen eine Reihe von Fährlichkeiten, aus denen er immer wieder von den beiden geliebten Frauen gerettet wird, um durch seine unvorsichtige Leidenschaftlichkeit, die ihn stets wieder bald zu der einen bald zur anderen zurückführt, in neue Gefahren zu stürzen. Die Entsagungsfähigkeit Catherinens aber ermöglicht sogar einen Bund beider liebenden Frauen zu seiner Errettung, und bei einer solchen Gelegenheit gelangt er in die etwas schwierige Lage, in Gegenwart beider, sich für eine entscheiden zu müssen. Catherine, die stets hilfreiche, versucht diplomatisch geschickt für ihn zu antworten und bemerkt, dass er nur die Königin liebe, aber auf eine erneute Frage erklärt er selbst, sie beide zu lieben, dabei etwas treulos aber nicht ungeschickt die verbindlicheren Wendungen seiner Herrin widmend. „Je vous adore“, sagt er, sich ihr zu Füssen werfend, „mais la passion que j'ai pour vous, ne me rend point insensible à ce que je dois à Catherine de Sandoval. Je l'aime et je sacrifierois mille fois ma vie pour elle. Je ne sçai pas s'il est possible de vous aimer l'une et l'autre; mais je sens bien, que je ne puis faire autrement: et si vous croyez que mon cœur vous trompe et n'est pas de bonne foi, je vous prie de me permettre de le percer en votre présence; car j'aime mieux mourir, que de vous

laisser croire à l'une ou à l'autre que je ne vous aime pas“. [39]

Diese eigenartige Charakterdisposition wird durchaus im ganzen Roman festgehalten, und alle Folgerungen für das Handeln und das Schicksal des Helden daraus konsequent gezogen. Und weil dieses ständige Schwanken — „son cœur toujours également partagé entre l'amour de la Reine et celui de Catherine“ — ein Ausfluss seiner inneren Anlage ist, wird sie von der Verfasserin auch ohne herbe Verurteilung, ja sogar mit einem sympathisierenden Wohlwollen dargestellt. „C'étoit un de ces jeunes Seigneurs“, heisst es von ihm, „qui ont beaucoup de cœur, de vanité et de présomption; mais peu de conduite. — Il avoit l'âme fort belle, un grand fond de générosité, de la probité même autant qu'on en peut trouver dans un jeune homme qui aime le plaisir.“ [40] Bei all seinem leidenschaftlichen Ungestüm ist er mit einer zarten Empfindung, mit einer Weichheit des Gemütes bedacht, wie sie eben einer „schönen Seele“ eigen sein soll. Die leichte Erregbarkeit seines Empfindens, die Empfindsamkeit, die sich so leicht in Tränen auflöst, hindern ihn nicht, dem Tode mutig entgegenzugehen, als ihm das Geständnis seiner Beziehungen zur Königin zugemutet wird. „Il eût assez de grandeur d'âme pour ménager au péril de sa vie la réputation d'une Reine qu'il avoit aimée.“ [41] Der Held auf dem Schafott, die Heldin hinter den Mauern des Klosters von Toledo lebendig begraben, so schliesst auch hier

schmerzensreich und düster ein Stück menschlichen Lebens ab!

Hat Mademoiselle de la Force in den bisherigen Erzählungen schon eine deutliche Hinneigung zum historisch politischen Intriguenroman verraten, so erscheint sie in ihrem folgenden, in der ersten Fassung schon 1696 erschienenen Roman „Histoire de la Reine de Navarre"[42] ganz in dieser Richtung befangen, obgleich sie selbst gelegentlich über diese „façon de nos romanciers" spottet. Schon der äussere Umfang der ersten Ausgabe, die noch nicht einmal die zwei Schlussbände enthält, unterscheidet ihn merklich von ihren bisherigen im engeren Rahmen gehaltenen Werken. Die intimeren Vorgänge, die inneren Erlebnisse sind enger mit den grossen historischen Ereignissen und Persönlichkeiten der französischen Geschichte aus der Zeit Franz I. verknüpft, mit ihnen in kausalen Zusammenhang gebracht. Ausserdem zeigen sich da auch durch Einschub nicht unmittelbar zum Stoff gehöriger episodischer Erzählungen empfindliche Mängel in der Komposition. Das Bestreben, den Stoff farbiger zu gestalten, veranlasst sie nach Art des älteren Romans, abenteuerliche Motive, wie Sklaverei, Seeräuber, Kinderraub einzufügen, die auch dadurch, dass sie sich im Orient abspielen und nachträglich erst bei Hofe berichtet werden, nicht an Wahrscheinlichkeit gewinnen, aber in dieses Gespinst von Galanterie, Abenteuerlichkeit und Geschichte hat sie doch auch einzelne Bilder

von grosser Lebenswahrheit eingewebt, und das Schreiende, Grelle mit den dunklen Farben der Empfindsamkeit öfter sogar sehr zart abgetönt. — In einzelnen Zügen zeigt sich ein staunenswerter Fortschritt in der Erzählungstechnik. Ein wachsendes Verständnis für die grosse Bedeutung des Dunkeln und Geheimnisvollen, für die elementare Grundlage alles künstlerischen Erzählens, die Spannung, ist unverkennbar zu merken. Mitten in den rauschenden Festen, die Franz I. zur Hochzeitsfeier seiner Schwester, der Königin von Navarra, veranstaltet, und die den ganzen Hof in einen Taumel von Vergnügungen stürzen, erscheint die düstere, rätselhafte Gestalt eines Unbekannten, der scheu sich verborgen hält, um nach einem leise geführten Gespräch mit einem Hofherrn sich, von ihm begleitet, davonzuschleichen und zu verschwinden. Mit dieser romantischen Szenerie wird der Roman begonnen, der dann analytisch alle vorangegangenen Geschehnisse bis dahin aufrollt, und erst allmählich wird es dem Leser klar, dass diese mit dem Schleier des Geheimnisses umgebene Persönlichkeit der eigentliche Held des Romans, der Connétable Prinz von Bourbon sei, der durch Intriguen um das Glück gebracht wurde, die Hand derjenigen zu erlangen, deren Hochzeit mit einem anderen zu feiern diese prunkvollen Festlichkeiten bei Hofe veranstaltet wurden. — Den Kern der Handlung, soweit er sich aus diesem Wirrwarr von Ereignissen herauslösen lässt, bildet aber wieder ein anderer Konflikt, der Kampf

der Mutter um den Geliebten ihrer Tochter. Schon in den 1686 erschienenen „Fourberies de l'amour, ou la Mère amoureuse et rivale de sa fille“ [43] wird dieses auch in der Schwankliteratur und Lustspielen — es sei nur an Quinault erinnert — heimische Motiv zum Gegenstande einer breit angelegten galanten Novelle gemacht. Eine kokette dreissigjährige Witwe, die gleichzeitig mit ihrer Tochter einen bei ihr in Quartier liegengenden Offizier liebt, sucht die Vereinigung beider durch Intriguen, bei denen sie durch einen Rivalen des Liebenden unterstützt wird, zu stören, was ihr auch gelingt. So weit ist die Struktur der Handlung die gleiche mit der im Romane der de la Force. Der Schluss, dass die Mutter den Kapitän heiratet, und dieser, als er die Intriguen entdeckt, sie verlässt, die unglückliche Tochter das Kloster aufsucht, hat keine Beziehung mehr zu ihr. Die künstlerische Behandlung ist erst recht völlig verschieden. Obwohl Anläufe zu einer Charakterschilderung genommen werden, kommen die Hauptpersonen doch nicht in ihrer seelischen Eigenart klar heraus, die inneren Wandlungen werden wohl motiviert, aber man merkt doch, dass sie nur zur Komplikation der Handlung erfunden wurden. In der „Histoire de la Reine de Navarre“ dagegen wird mit feineren künstlerischen Mitteln gearbeitet, und in wirkungsvollen Episoden das innere Wesen der Menschen wie unabsichtlich enthüllt. Madame d'Angoulême liebt mit der leidenschaftlichen Glut ihres reiferen Empfindens den Prinzen von

Bourbon, der die heissbegehrte Gegenliebe ihrer Tochter, der späteren Königin von Navarra gefunden hat. „Peut-être“, heisst es von der Herzogin d’Angoulême, „que son incomparable fille l’aimoit bien autant aussi: mais que leurs manières étoient différentes dans leur passion! L’une aimoit malgré elle, l’autre vouloit aimer; l’une combattoit incessamment son inclination, l’autre la faisoit paroître avec emportement; enfin, l’une avoit défendu au Duc de lui donner à l’avenir aucun témoignage de son amour, et l’autre mettoit tout en usage pour s’en attirer d’un homme incapable d’en ressentir pour elle.“[44] Schon aus dieser kurzen Schilderung tritt das Wesen beider Frauen klar zutage. Die junge Prinzessin, eine jener passiven, stillen, kampfunfrohen, gelassenen und fügsamen Figuren, für die noch immer die Farben aus der Palette der Madame de La Fayette entlehnt werden, die andere gleich erregbar im Hass wie in der Liebe, mit aller Kraft auf ihr Ziel losschiessend. Alle Dämonen ihrer Seele werden lebendig als sie sich zurückgewiesen sieht und die unwandelbare Treue des geliebten Mannes zu ihrer Tochter erkennt, alle finsteren Leidenschaften werden in ihr geweckt.

Die Szenen, in denen diese Empfindungen zum Ausdruck gelangen, gehören zu den wirksamsten und ergreifendsten des ganzen Werkes. Der Prinz von Bourbon wird eines Tages von der Prinzessin, die durch den Druck ihrer eifersüchtigen Mutter gezwungen, die Frau des brutalen Herzogs von

Alençon geworden war, zufällig dabei betroffen, wie er in einem der Kabinette des königlichen Schlosses ihr Porträt betrachtet, gleichzeitig ein kleines Bildnis der geliebten Frau in der Hand haltend, während ihm Tränen langsam über die Wangen rollten. Sie bleibt, tief ergriffen von diesem unerwarteten Anblick, stehen. Da erblickt sie der Prinz. Ein Freudenschrei, und mit ausgebreiteten Armen stürzt er auf das geliebte Wesen zu, wirft sich ihr zu Füssen und umfasst, leidenschaftlich bewegt, ihre Kniee! Allmählich findet er die Sprache um ihr auszudrücken wie glücklich er sei, sie endlich ohne Zeugen zu sprechen und beschwört sie, ihn anzuhören, es handle sich um sein Leben, ja um mehr als sein Leben! Sie weist ihn zurück und während er in fast übersprudelnder Rede gegen ihre Gelassenheit und Zurückhaltung anstürmt und sie wieder bemüht ist, sich aus seinen Armen frei zu machen, öffnet sich plötzlich die Türe und ihre Mutter, die Herzogin von Angoulême, erscheint! Fassungslos von diesem Anblick, erblassend und zitternd, überwindet sie bald den Schreck, ihr Antlitz wird wie von Feuer entzündet, sie ruft einige Worte bittersten Hohns beiden zu, als sie mit einem Male das Bildnis der Tochter in den Händen des Prinzen erblickt. Nun erst erwacht ihre wahnsinnige eifersüchtige Wut, und alle aufgestapelte Leidenschaft entladet sich in rasenden Vorwürfen und Beleidigungen! In edler Haltung, ihrer Unschuld sich bewusst, sucht die Prinzessin sie aufzuklären, doch vergebens, und so

wendet sie sich im Abgehen noch einmal zum Prinzen und ruft ihm begütigend zu: „Je me retire; et vous, Prince, songez que c'est ma mère!" — Gerade diese Worte erfüllen die Herzogin mit einem furchtbaren Schmerz, weil sie ihr die gefürchtete Wahrheit, weil sie ihr die Macht der Tochter über den geliebten Mann erst ganz enthüllen. Eingedenk der edlen Mahnung, sucht er die Eifersüchtige durch eine ruhige Haltung zu besänftigen, er erzählt ihr sein Unglück, er berichtet den Zufall, der sie zusammengeführt und gesteht ihr die Liebe, die er für die Tochter empfinde! „Cet aveu ne servit qu'à l'aigrir davantage; et elle étoit si troublée, que changeant de moment à autre, tantôt elle se servoit des paroles les plus passionnées que l'amour peut inspirer, et tantôt elle disoit des choses si terribles, que la haine la plus véhémente n'a rien de si démesuré."[45] Mit einer intimeren Seelenkenntnis und Bedachtheit, als man es bei dem damaligen Stande psychologischer Schilderungen erwarten durfte, wird namentlich die Heldin, die Prinzessin, gezeichnet. Es wird von ihr gesagt, dass ihre Zurückhaltung bis zur Härte gehe. Es ist gewiss nicht absichtslos, dass die Verfasserin sie bei dem bald nach der eben geschilderten Szene erfolgten Abschied des Prinzen von Bourbon, nur „quelques larmes" fallen lässt! Einige Tränen! in einer Zeit, wo bei geringeren Gemütsbewegungen die tapfersten Männer ganze Bäche vergiessen müssen. Aber ihre Ruhe ist nur äusserlich. Das Gefühl der Pflicht gestattet ihr, der verheirateten

Frau, nicht ihre ganze Seele aufzudecken und wenn sie manchmal auch wärmere Empfindungen gegen den Geliebten durchblicken lässt, geschieht es mit so viel Hoheit und edler Würde, dass sie dabei, wie eben bei diesem Abschied, sich ruhig belauschen und überraschen lassen darf. „La Duchesse d'Alençon cherchoit des termes, qui ne laissassent pas trop voir sa tendresse, et qui n'affligeassent pas aussi le Connétable encore plus qu'il ne l'étoit."[46] Aber kaum war der Abschied vorbei und der Prinz in die Fremde gegangen, als auch sie den Schmerz nicht mehr dämmen kann und sich sofort vom Hofe zurückzieht, um fern von Paris in der Einsamkeit den wehmütigen Erinnerungen an ihre Liebe zu leben. Diese süssschmerzlichen Stimmungen werden hier „dans ce beau desert" genährt und gesteigert durch den Zauber der Musik. Träumerisch versunken sitzt sie da, blättert mechanisch in den Büchern, die sie nicht fesseln können, bis Geigenklang und berückend klingende Menschenstimmen sie aus ihrer trüben Selbstvergessenheit wecken und süsse Erinnerungen in ihr lebendig werden. „La musique a cela de propre, qu'elle émeut aisément l'âme, et y va pour ainsi dire réveiller toutes les passions. La tendresse semble lui être assujettie. La Princesse l'éprouva, elle se sentit attendrie: l'image du Connétable vint remplir toute l'étenduë de son cœur. Elle se souvint de son amour et de ses malheurs. Enfin que ne pensa-t-elle point? Elle changea de situation, et baissant

son corps, elle appuya sur ses deux mains son visage." — Man glaubt, eine jener vornehm zarten, vom Weh der Seele vergeistigten Gestalten eines Bildes van Dycks sei aus dem Rahmen getreten und lebendig geworden! Die gleiche schmerzliche Melancholie im Ausdruck und der Haltung, das gleiche edle Mass auch im heftigsten Leid, eine aristokratische Gemessenheit auch wenn das Herz noch so stürmisch pocht! Und dann wird dieses Bild auch noch umweht von jenem sinnlich süssen Zauber Giorgiones, dessen Kolorit in uns musikalische Empfindungen auslöst, ein Vibrieren von Farben und Klängen! Die schönste und unglücklichste Frau Frankreichs sitzt fast empfindungslos vor Schmerz einsam in ihrem Gemach, da lösen weiche in der Ferne erklingende süsse Geigenklänge diese Dumpfheit ihrer Sinne, ihr Körper sinkt zusammen, mit beiden Händen bedeckt sie ihr Antlitz. „En cet état il fut en un moment tout couvert de larmes, qu'il lui fut impossible de pouvoir retenir; elle leur laissa un libre cours, et revenant tout d'un coup à elle même, sa foiblesse l'épouvanta, elle leva les yeux au Ciel en la déplorant: et sortant brusquement elle descendit un perron qui donnoit dans un parterre: elle le traversa en courant, et s'enfonçant dans un grand Bois, elle crut par cette fuite éviter ce qu'elle avoit trop fortement dans le cœur. Elle avoit beau fuir, l'infortunée Princesse, elle portoit avec elle ce qu'elle croyoit fuïr; la course précipitée ne s'arrêta que quand elle fut hors d'haleine, et que

de lassitude elle se laissa aller sur l'herbe; elle s'y coucha tristement en étendant ses beaux bras; elle reposa son corps accablé; mais elle sentit bien qu'elle ne donnoit aucune trêve aux peines de l'esprit: honteuse d'un état dont elle ne se rendoit pas absolument la maîtresse, elle en soûpira de regret. Elle rappella toute sa raison, et voulut lui redonner le même empire, auquel son âme s'étoit si souvent soumise." Doch der Schmerz ist stärker als alle Gründe der Vernunft. „Mais quoi! on a des jours de foiblesse où le plus fort ne sçauroit résister; elle l'éprouva; ses pleurs recommencèrent à couler avec plus de violence."[47] In diesem Zustand wird sie von ihrer Vertrauten und Freundin gefunden, die, erschreckt darüber, sie mit Fragen überschüttet. Eine holde Scham, sich so schwach gezeigt zu haben, überkommt die Fassungslose. „Enfin, je suis plus foible que je ne l'ai jamais été. Gourmandez ma foiblesse, ma chère Comtesse, ne m'épargnez pas, faites-moi honte, je suis outrée de confusion contre moi-même." Und nun schildert sie ihre Empfindungen, wie sie die Klänge der Musik an die Tänze erinnert haben, die sie mit ihm getanzt, an die Lieder, die sie mit ihm gesungen, und wie fast unbewusst jene ganze Zeit des Glücks wieder in ihr aufgelebt sei. „La fête de Vénus, les jeux de Flore, la grotte de Didon, le ballet des Satyres, toute cette délicieuse harmonie est venue renverser et confondre tout ce que j'ai conservé jusqu'ici de raison. Il faut même que je l'aye entièrement perdue, pour vous avouer mes égaremens."[48]

Man muss diese Stellen im Zusammenhang lesen, um ihren vollen Gemütsinhalt zu erfassen. Dann wird man aber auch bald erkennen, dass jetzt nicht nur die Seelen der dichterischen Gestalten sensibler und verfeinerter, sondern dass auch das Auge der Verfasserin geschärfter, sicherer geworden ist und jetzt Schönheiten entdeckt, an denen die früheren Autoren achtlos vorübergegangen sind. Wie sind hier die Geheimnisse einer vornehm verschlossenen Seele belauscht, wie fein hier die Wandlungen ihrer Stimmung beobachtet, und das echt weibliche Empfinden, dieser rasche Wechsel von schamhaft verhülltem Schmerz zum eruptiven Ausbruch desselben, dann wieder dieses auf sich selbst Besinnen, in meisterhafter Weise dargestellt.

Und auch der Gedanke, die Musik für diese Stimmungen zu Hilfe zu nehmen, ist neu. Man muss nur an den affektierten Singsang der kostümierten Schäfer denken, die nach einem fast typischen, der Antike nachgebildeten Schema an den Ufern der Loire auf und ab wandelnd ihre hartherzigen Schönen rühren wollen, um zu erkennen, welche Weiten diese alte Kunst von der neuen trennen. Man hat ja den Versuch gemacht, die „Astrée“ des d'Urfé als „psychologischen Roman“ zu preisen.[49] Aber im Grunde genommen ist sie nur ein Sammelwerk für eine konstruierte und künstlich erfundene Kasuistik der platonischen Seelenlehre und der Liebeslehren der Renaissancetheoretiker. Kein einziger Zug deutet darauf hin,

dass das wirkliche Leben bei der Ausgestaltung des Menschen irgendwie mitgewirkt habe, keiner, dass unmittelbare Erfahrungen verwertet wurden. Die psychologischen Beobachtungen, die mitgeteilt werden, haben fast den Charakter von Lehrsätzen und haben mit den Menschen, an denen sie aufgezeigt werden, kaum einen Zusammenhang. Anatomie am Phantom! Und nun die sentimentalen Romane mit ihrer subtilen und individuellen Seelenanalyse, die an klar geschauten Menschen geübt wird, wo wir nicht nur die grossen Leidenschaften und ihre Triebfedern, sondern auch die Ursachen und Wirkungen vorübergehender Erregungen in ihren Einzelheiten kennen lernen. Und dann diese persönliche Anteilnahme der Verfasser an einzelnen ihrer Figuren, eine warme Sympathie, die sich suggestiv auf den Leser überträgt. So oft Mademoiselle de la Force auf ihre Heldin zu sprechen kommt, spürt man etwas von der Wärme, von dem liebevollen Interesse, das sie selbst an ihr nimmt. Sie rühmt nicht nur ihre vollendete Schönheit, sie bewundert auch ihren Gang, jede noch so einfache und gewöhnliche Bewegung habe so viel Anmut, dass man sie um dessentwillen schon lieben müsse. „Elle avait un aimable son de voix, touchant, harmonieux, et qui émouvoit toujours les inclinations tendres qu'on avoit dans le cœur.“[50] Das ist keine Schönheit, die nach antikem Muster, oder nach der Idee des Castiglione ohne Intuition aus den körperlichen Reizen aller Schönen musivisch zusammengesetzt wird. Alles was an ihr gerühmt wird, enthält

durch die Begründung auch einen subjektiven Gefühlswert. Auch die Art, wie kleine Korrekturen an ihrem Benehmen gelegentlich vorgenommen werden, lässt auf ein wirklich beobachtetes Modell schliessen. Ihre Strenge, die sie gegen sich allerdings ebenso rücksichtslos walten lässt wie gegen den Geliebten, wird ihr oft von ihren nächsten Freundinnen vorgeworfen, ihre manchmal herbe Tugend als Rauheit beurteilt. Dann wird man wieder von ihrer edlen Weiblichkeit bezaubert. Ein feiner anmutiger Zug ihrer Seele wird von ihrem Aufenthalte in Madrid berichtet. Eines Morgens besucht sie der Kardinal Salviati, um wichtige Vereinbarungen wegen der Befreiung ihres in Spanien gefangen gehaltenen Bruders, König Franz I., zu treffen. Sie empfängt ihn, nach der Sitte der Zeit, während sie im Bette liegt. Er findet sie so berückend schön, „et la nuit avoit mis un désordre si avantageux en toute sa personne", dass er, ganz geblendet und erschüttert, sprachlos sich setzen muss. „Il la considéroit avec des regards, qui ne s'accordoient pas avec son caractère, et toute sa contenance marquoit absolument un homme qui ne sçait pas où il en est." Nun wird ihr Verhalten geschildert. „La Princesse, qui avoit déjà connu l'état de son âme, eut envie de rire; mais considérant ensuite avec pitié la misère du coeur humain, Votre Eminence, lui dit-elle, a mal pris son temps pour m'entretenir. Allez, continua-t-elle, allez dans mon cabinet, je vais me lever, et nous raisonnerons après cela avec plus de com-

modité. Elle le congédia ainsi pour lui donner le temps de finir son embarras et de se remettre. — Elle le trouva dans un état plus raisonnable — —“ usw.[51] Doch wie könnte man auch alle Einzelzüge anführen, die diese „âme élevée“ in ihrem ganzen Liebreiz und ihrer inneren Grazie, in ihrem tiefen Empfinden, ihrem sicheren gefestigten Wesen und ihrer heldenhaften Selbstbeherrschung uns schildern? Sie tritt uns hier als der vollkommene Typus der „schönen Seele“ entgegen, wie er in gleicher Ausprägung sonst erst später in der Literatur in Erscheinung kommt. Und dabei ist sie nur eine Gestalt aus der reichen Galerie weiblicher Charaktere, die im bunten Wechsel entweder in die Handlung eingreifen oder sie, wie ein Chor, reflektierend begleiten. Und während die eine, die Herzogin von Angoulême, mit ihrer brutalen Leidenschaftlichkeit alles Unglück herbeiführt, bemühen sich andere, mit linden Händen die Wunden zu verbinden oder mit frischem, heiteren Sinn die melancholische Trübe des Lebens durch ihr heiteres Geplauder und fröhliches Lachen aufzuhellen. Diese letzteren sind alle mit jener leichten Rührbarkeit, mit jener „sensibilité“ versehen, die sie zu ausgesprochen empfindsamen Naturen macht, und doch im einzelnen wieder durch Temperament und Charakter von einander differenziert. Diese erhöhte Weichheit äussert sich auch in einer stärkeren Zärtlichkeit, und es ist höchst bezeichnend, dass die Frauen in ihren erregten Stimmungen, bei ihren Liebesbezeugungen ihre Arme um den Hals des Geliebten schlingen, eine Form der Hingebung, die

vorher in keinem Roman beschrieben wurde. Dann wird der Reiz des Geheimnisses in der Liebe gepriesen, „Le secret de sa passion a eu mille charmes pour elle“ und zahllose andere Züge, die immer wieder von neuem bekunden, dass in diesen Menschen das Leben rieselt, dass hier alle Saiten der Frauenseele erklingen. Auch die direkte Schilderung ist eine sorgsamere, und Mademoiselle de la Force ist immer bemüht, durch Einzelheiten, die bisher bei der Beschreibung ganz ausser acht gelassen worden waren, ihre Menschen in ihrer inneren und äusseren Erscheinung individueller zu gestalten. Da fehlt es ihr auch nicht an kräftigen Bildern und einem lebhaften Ausdruck. Madame d'Angoulême wird folgendermassen warnend abgebildet. „Ses yeux, qui sont si beaux et si piquans, vous attirent dans une perte infailible. Elle a un monstre au lieu de cœur, qui est inhumain. Il a une cruauté qui déchire les âmes, et il ne se repaît que de soupirs et de larmes.“[52] Auch in der Seele der Männer entdeckt sie mit scharfen Augen neue bisher ungeahnte Regungen. Im Empfinden des berüchtigten, durch seine Kämpfe mit Andreas Doria weithin bekannten Korsarenhäuptlings Dragut Rais, der hier in der Erzählung — etwa wie der „illustre corsaire“ im „Grand Cyrus“ — bereits mit der ganzen mystisch-romantischen Glorie geschmückt wird, mit der der spätere Räuberroman seine Helden zu umgeben pflegte, werden sonderbare psychische Vorgänge konstatiert. Der tollkühne Abenteurer, der seinen

fanatischen Christenhass später mit dem Tode bei der Belagerung von Malta, 1565, bezahlte, erscheint jetzt hier am Hofe zu Versailles als empfindsamer, schmachtender Seladon, der durch seine geheimnisvolle Persönlichkeit das Interesse der Frauen erregt und selbst eine Beute aller Liebesschmerzen und sentimentaler Stimmungen wird. „Dragut" wird von ihm berichtet „passa la nuit avec une agitation où il ne s'étoit jamais vû; il rouloit dans son lit des inquiétudes qui lui étoient toutes nouvelles. Il croyoit que ce n'étoit que des désirs de gloire qui le mettoient en cet état; et il vit bien ensuite, que c'étoit des pressentimens d'amour." Und da der Verfasserin selbst etwas bange wird vor dieser psychologischen Entdeckung, wehrt sie etwaige Einwände sofort ab. „Vous m'allez peut-être soupçonner, de vous raconter des imaginations et des folies. Je sçai que ces sortes de choses ont l'air de fables, et que dans les Romans, on n'a jamais manqué de marquer la passion d'un Héros par un augure semblable: mais il est constant qu'il ne fut que trop vrai."[58] Aber sie weiss wohl selbst wie wenig diese unklaren beunruhigenden Empfindungen etwas mit den Liebesorakeln der älteren Romane gemeinsam haben. — Wahrhaft rührend und dann auch wieder erschütternd ist das Schicksal des Helden, des Prinzen von Bourbon, dargestellt, dem immer wieder, so oft er auch nahe daran ist, es zu erfassen, sein Glück aus den Händen gleitet. Diese Figur ist aber andererseits die wenigst originelle unter den

Hauptpersonen. Die dichterische Kraft, die Phantasie der Frau versagen, wo es sich um die Gestaltung eines Mannes handelt. Aber stellt er auch keinen neuen Charaktertypus dar, ist er auch in der Art der bisherigen Frauenromane gezeichnet, so ist er doch imstande, das Interesse und das Mitgefühl des Lesers festzuhalten.

Die künstlerische Eigenart von Mademoiselle de la Force, die wir in diesem Romane kennen gelernt haben, tritt dann in ihrem nächsten noch klarer und deutlicher zutage. Ihr „Gustave Vasa, Histoire de Suède"[54] ist ein Jahr später als ihre „Histoire de la Reine de Navarre", also 1697, erschienen. Man merkt diesem Werke die wachsende Gewandtheit an, die hier manchmal fast wie Routine erscheint. Das stärkste Interesse beanspruchen jedoch nicht die Hauptereignisse des Romans, sondern zwei eingeschachtelte episodische Erzählungen, die sie allerdings diesmal besonders enge mit der Haupthandlung zu verknüpfen bemüht ist. In diesen Nebenerzählungen erscheint sie wie eine Pfadfinderin auf dem Gebiete des Romans, so viel neuartige Elemente sind in ihnen aufgestapelt. Dabei ist weder der Grundriss der Handlung noch auch der Konflikt völlig neu erfunden, aber sie hat es mit grossem Geschick verstanden, ihn durch originelle Variationen fesselnd zu machen. In dem ersten Einschiebsel, „Histoire de Colombine", wird wieder ein Motiv aus dem unmittelbar vorangegangenen Romane, der Mann, der von Mutter und Tochter

zugleich geliebt wird, aufgenommen. Selbst die Gruppierung der Charaktere, die leidenschaftliche Mutter, die edle Tochter, der Mann, der das Liebeswerben der ersten zurückweist und durch ihre Eifersucht und ihren Hass dann unglücklich wird, ist die gleiche und dennoch fehlt ihm weder der Reiz der Neuheit, noch der der Spannung. Ihr Instinkt für das romantisch Wirksame ist geradezu erstaunlich. Aus der Welt der überfeinerten Kultur Frankreichs, aus der Umgebung der etwas abgebrauchten spanischen Romantik, führt sie uns ohne vermittelnden Übergang sofort in ein Neuland der Dichtung, das noch über den vollen Zauber poetischer Unberührtheit verfügt, nach dem hohen Norden Europas, nach Schweden und Dalekarlien und später auch nach Polen. Zwar hat schon Le Noble in seinem Erstlingswerke, der „Histoire d'Ildegerte Reine de Danemark et de Norwege, ou l'Amour Magnanime“ (1695), die Romanhandlung nach Skandinavien verlegt, aber abgesehen von den Namen der Personen und Orte hat er in keiner Beziehung auf das Milieu Rücksicht genommen. Ihm ist es überhaupt nur um die politischen Haupt- und Staatsaktionen zu tun, und er lehnt es in der Vorrede geradezu ab „d'abaisser un si grand sujet en y mêlant comme l'on fait ordinairement dans ces sortes d'ouvrages les bagatelles Romanesques d'un amour qui ne sert qu'à ravaler la grandeur du Héros.“ [55] Die Verfasserin des „Gustave Vasa“ dagegen überschreitet nicht nur die Grenzen des heroisch ga-

lanten Romans, denen Le Noble hier noch nahe steht, sondern entfernt sich auch von der gewohnten Umgebung des Frauenromans. Statt der geschnittenen Buchsbaumhecken, statt der schnurgraden Alleen, in denen sich beim Rauschen kunstreicher Fontänen, in durch Mode und Sitte festgelegten Umgangsformen die Tragödien des Herzens abspielen, sehen wir jetzt das endlose stürmisch bewegte Meer, sind wir in die düsteren Urwälder versetzt, wo wilde Bären hausen, gigantische Felsen unheimliche, finstere Schatten werfen. Und dieser mutige Bruch mit der bisherigen Tradition beschränkt sich nicht nur auf die Umwelt, sondern erstreckt sich auch auf die Menschen. Fast wie ein künstlerisches Bekenntnis mutet der erste Satz der „Histoire de Colombine“ an: „Sigibrite est née de la plus basse naissance que l'on sçauroit s'imaginer.“[56] Aber nicht nur die niedere Geburt, auch ihre ganze Existenz, ihr Leben ist aufs schärfste all dem entgegengesetzt, was man bisher im Frauenroman zu bieten wagte. Hier werden zum erstenmale eine Courtisane und ihre Laster ohne jede Abschwächung in das Gefüge eines Romans, der in der höheren Gesellschaft spielt, eingeführt. Es ist nicht die „coureuse“ der pikaresken Literatur, die landläufig durch den Schmutz watet und sich jedem Trossbuben in die Arme wirft, sondern eines jener Weiber, die, aus dem Sumpfe auftauchend, sich bis in die Nähe des Thrones aufzuschwingen verstehen, eine jener kühnen Abenteuerinnen, die uns im Leben der italienischen Renaissancemenschen

mitunter begegnen, Frauen mit üppigem Leib und verderbten Seelen, die über Leichen hinweg, durch Verrat und Gift ihren Leidenschaften und ihrem Vorteil dienend, zur Macht gelangen. Pierre Matthieu hat zwar in seiner geschichtlichen Erzählung „Histoire des prospérités malheureuses d'une femme Catanoise", Paris 1617,[57] in Anlehnung an Boccaccios „De casibus virorum illustrium" den Aufstieg einer aus niederster Geburt stammenden zu hoher Macht dargestellt, aber mit völliger Ausschaltung des romantischen Elementes. Mademoiselle de la Force dagegen benutzt die historischen Elemente ihres Stoffes zu freier Ausgestaltung ihres Romans und legt mehr Wert auf die Erzielung künstlerischer Spannung und farbiger Charakterzeichnung als auf historische Treue.

Aus der Ehe der niedrig geborenen Sigibrite mit einem jungen Menschen gleicher Abstammung und gleichen sittlichen Kalibers ist die Heldin der Geschichte, ihre Tochter Colombine, entsprossen, eine zarte Lilie in sumpfigem Boden gewachsen. Der Vater war vor ihrer Geburt gestorben, sie hatte zwar nicht den Kummer ihn zu kennen, aber es war ihr nicht erspart geblieben, über die „inclinations monstrueuses" ihrer Mutter erröten zu müssen. Sigibrite wird durch ein Liebesverhältnis mit einem jungen Matrosen von ihrer holländischen Heimat nach Norwegen verschlagen, wo sie sich an der Meeresküste ansiedelt „où elle étoit contrainte de vivre de son Commerce". Bei einem Schiff-

bruch am Ufer ihres Wohnsitzes wird zu ihr eine edle vornehme französische Witwe aus der Umgebung der Königin von Navarra geführt, von ihr ausgeraubt und so gezwungen in dieser Wildnis ihr Leben zu verbringen. Aber für die junge Colombine bedeutet die Anwesenheit dieser Frau, die sich hier Casalis nennt, ein unschätzbares Glück. Deren Tugend und Bildung bewahren auch das Kind vor dem Fall, der ihm sonst so sicher drohte. Durch diese mütterliche Freundin von Sigibrite ferngehalten, reift Colombine, in Geist und Gemüt veredelt, zur Jungfrau heran. Ihre körperliche Schönheit steht diesen inneren Gaben nicht nach. Mit liebevollem Versenken in alle Einzelheiten wird ihre entzückende äussere Erscheinung ausgemalt. Selbst ein scheinbarer Fehler, die durch die Nähe des Meeres bewirkte bräunliche Färbung ihrer Haut, wird nicht verschwiegen, aber auch gleich hinzugefügt, dass diese erst recht ihre einzigartigen Reize erhöhe. Der Gouverneur von Kopenhagen, Toberne, der in den Norwegischen Wäldern jagt, erblickt sie zufällig und wird sofort von ihrer Holdseligkeit bezaubert. Er sträubt sich, über ihre Abkunft unterrichtet, zu glauben, dass ein so seltenes Wesen von solchen Eltern abstammen könne, und spielt mit dem Gedanken, dass sie sich einstens — „à la façon des Romans“ — als eine „Princesse déguisée“ entpuppen würde. Versuche, das Los der Unglücklichen durch Geschenke zu erleichtern, werden von ihr und der Casalis zurückgewiesen, da nähert er sich, um es doch zu ermöglichen, der erbärm-

lichen Mutter die, kaum dass sie ihn gesehen, in leidenschaftlicher Glut für ihn sich entzündet, und es ihm schamlos auch bald gesteht. Um den Verkehr mit Colombine aufrecht erhalten zu können, lässt er den Abscheu vor Sigibrite nicht merken, die jetzt gegen die Tochter eine eifersüchtige Wut empfindet, die Toberne vor Schreck erbeben macht. Vergebens fleht die Unglückliche den Mann, der schon ihr unschuldiges Herz gewonnen hat, sie zu verlassen, ihrer Freundin die Rückkehr in die Heimat, ihr vor der Raserei ihrer Mutter eine Zuflucht in einem Kloster zu ermöglichen. Inzwischen steigert sich die Leidenschaft Sigibrites zu fast wahnsinnigen Exzessen. „Un jour qu'elle étoit dans une rage épouvantable, et qu'elle disoit à Toberne tout ce que sa jalousie et son amour lui inspiroit, elle tomba tout d'un coup à ses pieds, en lui embrassant ses genoux avec des paroles flatteuses ....“ „On ne sçait“, fügt hier im Roman die Erzählerin dieser Vorgänge, sich schamhaft die Augen mit den Händen bedeckend, hinzu, „on ne sçait de quelles paroles se servir pour parler avec modestie de tout ce que fit cette femme, et il faudroit de termes nouveaux pour faire entendre les terribles propositions qu'elle fit à Toberne de lui livrer l'innocente Colombine, pourvû qu'il voulut satisfaire l'amour qu'elle avoit pour lui.“[58] Casalis will das Mädchen zur Flucht bewegen bis es endlich Toberne gelingt, sie zu einer heimlichen Ehe zu bestimmen, obgleich sie sich zuerst wegen des Standesunterschiedes und der Niedrig-

keit ihrer Geburt heftig dagegen gesträubt hatte. Der junge Gatte reist jetzt nach Kopenhagen zurück, um sein künftiges Glück vorzubereiten, die Erlaubnis seiner Eltern zu dieser ungleichen Heirat zu erlangen, da wird der König durch einen Hofmann, der Colombine zufällig gesehen, auf ihre Schönheit aufmerksam gemacht und befiehlt, die drei Frauen an seinen Hof zu bringen. Sigibrite voller Jubel um diese Wendung ihres Schicksals hofft dabei ebenso leicht Colombine aus dem Herzen von Toberne entfernen zu können als auch das des Königs für sich zu gewinnen. Letzteres gelingt ihr sehr rasch. Sie zieht an den Hof, während die beiden Freundinnen auf Befehl des Königs im Hofhalt der Königin und deren Töchter untergebracht werden sollen. Die hohen Frauen sind verzweifelt über die Zumutung, „la fille d'une Courtisane et une Courtisane elle même", für die Colombine galt, bei sich aufzunehmen, aber die reizvolle Unschuld dieses holden von süsser Anmut umflossenen Mädchens gewinnt bald ihre Herzen, und rasch vereinigen sie sich in treuer Freundschaft und suchen sie vor den Nachstellungen des Königs, des Gatten und Vaters, zu schützen. Die zur allmächtigen Favoritin inzwischen emporgekommene Sigibrite bemerkt mit wachsender Eifersucht die Neigung Tobernes, von dessen heimlicher Ehe mit ihrer Tochter sie nicht unterrichtet ist, und als wiederholte Versuche, seine Liebe zu gewinnen, ihr misslingen, greift die Verworfene zum letzten verzweifelten Mittel, indem sie Colom-

bine im Namen des auf einer Jagd befindlichen Toberne einen Korb mit vergifteten Kirschen zuschickt, nach deren Genuss die Unglückliche in wenigen Stunden, bei völliger Kenntnis der Schuldigen, ihre edle reine Seele aushaucht. — Was hier in dürftigstem Auszug wiedergegeben ist und zum Teil mit den wirklichen geschichtlichen Vorgängen identisch ist, kann selbstverständlich auch im entferntesten nicht die feine psychologische Motivierung, die Analyse der seelischen Vorgänge ahnen lassen, oder eine Vorstellung von der Gewandtheit geben, mit der hier Mademoiselle de la Force Menschen und Begebenheiten, Gedanken und Empfindungen zu vergegenwärtigen weiss, mit welcher Meisterschaft sie die dumpfe Stimmung, unter der alle stehen, auszudrücken versteht. Alle diese Vorgänge werden von der Prinzessin Dorothée, einer der Töchter des Königs, bei denen Colombine ihre letzte Lebenszeit verbracht hat, gemeldet. Aber das ist auch nicht mehr der kalte Bericht einer Unbeteiligten. Es brauchte gar nicht direkter Hinweise um zu erkennen, in welch starker innerer Erregung sie alles den zu Tränen gerührten Zuhörern erzählt, man empfindet unmittelbar aus der Darstellung, dass ihre Stimme von verhaltenem Schmerz vibriert, und wie die beklommene Atmosphäre, in der sich das Trauerspiel eines jungen Herzens abspielt, auch auf sie niederdrückend wirkt. — Eine rührende Sterbeszene gehört ja zum ständigen Repertoire der sentimentalen Frauenromane, sie durfte selbstverständlich auch

hier nicht fehlen. In rührender Ergebung sieht Colombine ihrem Tode entgegen. Mit einem Seufzer, mit einem stummen Blick zum Himmel nimmt sie die Nachricht auf, dass ihre unmenschliche Mutter Sigibrite ihre Mörderin sei. Nur ein Gedanke beunruhigt sie, „jugeant que la Reine méditoit une prompte vengeance, elle se tourna doucement de son côté, et lui prenant les mains entre les siennes, sur lesquelles elle commençoit de donner de froids baisers: Au nom de la Justice éternelle, lui dit-elle, n'en faites point contre celle qui m'avoit donné la vie, et qui me cause la mort. Madame n'affligez point ma mort, ces derniers momens me sont assez pénibles et me côutent assez. Je vous conjure par le Dieu que nous adorons, par votre vertu sublime, de n'accuser point Sigibrite. Elle n'en put dire d'avantage: ses oppressions l'étouffoient, et quand elle eut du relâche, ce fut pour tirer une assurance solennelle de la Reine, qu'elle ne diroit rien contre sa mère; ensuite, elle empira toûjours de plus en plus, elle parla peu, elle soûpiroit beaucoup, elle nous embrassa, ma sœur et moi qui étions aussi mortes qu'elle, et tirant une bague de son doigt, elle la donna à Casalis: tenez, lui ditelle, ma chère Casalis, rendez cette bague à mon cher Seigneur. On s'est servi de son nom adorable pour m'ôter la vie. Mon cher Toberne, dit-elle tout bas, je ne vivois que pour toi: mon cher Toberne, reprit-elle plus bas encore, je meurs tienne.“ [59]

Die kindliche Nachsicht gegen die verbrecherische Mutter — wir haben diesen Zug schon bei

der Königin von Navarra gefunden — diese rührend weiche Gesinnung in den letzten Augenblicken eines grausam abgeschnittenen jungen Lebens, rechtfertigen zur Genüge, dass sie von ihrem in endloser Verzweiflung sich ergehenden Gatten eine „belle âme“ genannt wird. — Die Verfasserin, ihres Erfolges bei den Lesern sicher, wiederholt bald die Effekte eines rührenden Abscheidens vom Leben. Die Erzählerin Dorothée fährt in ihrem Berichte fort. Toberne fällt in eine schwere Krankheit und hat, noch nicht genesen, die Absicht, sein bejammernswertes Dasein in weltferner Einsamkeit Gott zu weihen. Der König dagegen ist bald über den Verlust des süssen Wesens, das seine Sinne gereizt hatte, beruhigt. „Sigibrite prit soin de le consoler; et par une avanture horrible, étonnante, et qui me fait frémir toutes les fois que j'y pense, il oublia la plus belle et la plus vertueuse personne qui fut jamais, pour aimer, vous le sçaves tout, et je n'ose le dire, pour aimer la mère ou plûtôt le Bourreau de cette infortunée: un monstre, une abominable; en un mot l'infame Sigibrite.“ [60] Aber selbst seine rasende Leidenschaft kann die verbrecherischen Gelüste dieses Weibes nicht zur Ruhe bringen. Sie setzt es durch, dass der Herrscher Toberne aus seiner einsamen Zufluchtsstätte zum Hofe holen lässt, wo die Erinnerungen an die geliebte Frau mit erneuter Heftigkeit sein Herz zerfleischen. Sigibrite lässt ihn vor sich kommen und trägt ihm in brutalster Weise von neuem ihre Liebe an.

Als er auf ihr mehrfaches Anerbieten, das er kalt abgewiesen, zuletzt nicht mehr antwortet, ruft sie voller Raserei und Verzweiflung: „pousse ta cruauté jusqu'au bout, joins la mère à la fille!“ Und in ihrem Wahnwitz gesteht sie jetzt in wilder Rede ihr Verbrechen ein, das ihm bisher verborgen geblieben war. Wie von Sinnen erfasst er einen Degen, um sie zu durchbohren, doch als er sie von Todesschrecken gepackt sieht, ruft er ihr, in Gedanken an Colombine zu; „Cette belle âme — — — arrête mon bras, et me défend de la venger. Ton sang n'est pas assez pur, je rougirois de le répandre. Vis, abominable, vis, enchaîne crime sur crime, meurs comme tu as vêcu.“ [61] Sigibrite schnaubt Rache, und bald gelingt es ihr mit dem alten Courtisanenkniff, indem sie Toberne bei ihm verleumdet, ihr nachgestellt zu haben, den König zur Verkündigung des Todesurteils über den Unglücklichen zu verleiten. Alle Bitten der Grossen des Reiches, die Kniefälle der Königin und seiner Töchter können ihn von diesem Mord nicht abhalten, allem Schreien und Weinen gegenüber bleibt er unerbittlich, und der Edle fällt gerade wie seine heissgeliebte Frau der Rache eines entmenschten Weibes zum Opfer!

„Dorothée finit un récit qui avoit tiré plusieurs fois des larmes des yeux de ces illustres auditeurs“, lautet der Schluss des Berichtes, aber Mademoiselle de la Force hat es auch dabei auf die Tränen der Leser abgesehen. Sie verwendet alle Mittel und Mittelchen, um diese Wirkung zu

erreichen, und zweifellos sind die Änderungen, die sie an diesem historischen Stoff vorgenommen, in erster Reihe von der Rücksicht auf diesen Zweck bestimmt worden. Nach Meursius „Historia Danica", die wohl die Hauptquelle für die Kenntnis dieses Stoffes im westlichen Europa war, ist weder die Heldin von dem Glorienschein der Unschuld umstrahlt, noch ist sie von ihrer Mutter, der klugen einflussreichen Geliebten Christians II. von Dänemark, getötet worden. Ihre Vergiftung soll vielmehr durch die Anverwandten des Torbin Oxe veranlasst worden sein, die seiner Verbindung mit der Tochter einer Maitresse widerstrebten. Aber die Verfasserin hat mit ihrem sicheren Gefühl für das, was wirksam ist, die Handlung straffer konzentriert, indem sie den tragischen Konflikt sich zwischen Mutter, Tochter und ihrem Gatten abspielen lässt, und dadurch auch das sentimentale Empfinden stärker affiziert. Wie sehr sie selbst in geringfügigen Einzelheiten auf diese Wirkungen bedacht ist, bezeugt auch die Übersetzung des Originalnamens der Heldin Dyveke in Colombine, weil sie so die Suggestivkraft eines wohlklingenden und dabei für das Wesen der so genannten, charakteristischen Eigennamens ausnützen wollte, ein Vorgang übrigens, in dem ihr schon Le Noble in seinem schon erwähnten nordischen Roman „Ildigerte" (1695) zuvorgekommen war, der in der Vorrede zu seiner zweiten Erzählung „Zulima, ou l'amour pur" berichtet, dass er dort die nordischen Namen Raginer in Theodoric, Algerte in Ildegerte,

Fredeliben in Frederic verändert habe, „la rudesse des véritables noms m'ayant obligé de les adoucir.“ [62] Auch die zweite eingeschaltete Erzählung, „Histoire de Sigismond Auguste, Roi de Pologne“, ist reich mit Rührszenen ausgestattet. Der Stoff geht in seinen Grundelementen auf das seit der „Princesse de Clèves“ übliche Normalschema zurück. Der Erbprinz von Polen, Sigismund, liebt die schöne Hofdame Radivil, die vom König, um die Verbindung beider zu verhindern, gezwungen wird, den Statillas Castal Palatin von Trok zu ehelichen. In dieses auf Achtung ihrerseits und leidenschaftlicher Liebe seinerseits beruhende Verhältnis versucht der inzwischen zum Thron gelangte Prinz sich einzudrängen. Der Gatte, der jetzt die Neigung beider zueinander merkt, erkrankt und stirbt an diesen seelischen Erregungen. Die Witwe, der der wahre Wert des Verstorbenen inzwischen zu vollem Bewusstsein gekommen war, lehnt die stürmischen Bewerbungen des Geliebten ab und will einsam in der Erinnerung an den Verblichenen ihr Leben verbringen. So weit decken sich die Vorgänge. Nun erst tritt eine neue Wendung ein. Dem erneuten Drängen des Königs gibt sie endlich nach und besteigt als seine Gattin den Thron von Polen. Aber wie sind diese nun zur Genüge bekannten und künstlerisch abgebrauchten Motive mit Empfindsamkeit und Rührung, mit romantischen Elementen gesättigt, wie durch neue Verwicklungen spannender gestaltet. Auch der Prinz musste einer ungeliebten

Gattin die Hand reichen, aber er ist nicht imstande seine Liebe zur Radivil zurückzudrängen und zu verheimlichen. Die Verfasserin ist mit ihrer Sympathie auf der Seite der jungen schönen Hofdame, die zuerst mit einen leichten koketten Zug dann aber auch mit warmem Empfinden und grosser Hingebungsfähigkeit ausgestattet ist. Die gegensätzliche Art beider Frauen — der Prinzessin und der Radivil — wird sehr anschaulich auf einer Jagdszene, an der alle drei Beteiligten teilnehmen, exemplifiziert. Im Walde sucht und findet der Prinz Gelegenheit, die Geliebte einige Augenblicke allein zu sprechen. Er macht ihr unbegründete aber heftige Vorwürfe, dass sie ihn nicht liebe. Sie besorgt, dass man ihr Einverständnis bemerken könne, fleht ihn an, sie wieder zur Gesellschaft reiten zu lassen. Der Prinz bemüht sich, sie zu beruhigen. Da bemerkt er bei einer Kopfwendung, dass seine Gemahlin, die Prinzessin, die sie beide keinen Augenblick aus den Augen gelassen hatte, eiligst herantrabt. Mit einer höhnischen Bemerkung, „C'est une chasse particulière que vous faites, et vous avez sans doute espéré que le succès en seroit heureux“, macht diese ihrer eifersüchtigen Erregung Luft. Während sich daraus eine gewitterschwüle Unterredung zwischen den Ehegatten entwickelt, springt plötzlich ein Panther aus dem Dickicht hervor. In einem langen und gefährlichen Kampfe bringt er das Tier zur Strecke; aber während die Prinzessin in wilder Flucht davonjagt, bleibt die Radivil mit totblassem Gesichte

beim geliebten Mann. — Diese Episode hat die Folge, dass die Prinzessin vor Aufregung erkrankt, sich beim König über ihren Gemahl beschwert und an ihrer Rivalin die kleinliche Rache übt, ihr nicht nur das Erscheinen bei ihr, sondern sogar das Sichschmücken zu verbieten. „Elle — die Radivil — n'osoit mettre un ornement à sa tête, et ses beaux cheveux sans frisure étoient tous relevés, autour de son visage; elle étoit si belle, que cette négligence toute simple l'emportoit avantageusement sur tous les secours de l'art, et jamais elle ne fut si charmante que de la sorte. Tous les caprices de la Princesse ne servoient qu'à augmenter l'amour du Prince, et Radivil fut plus aimée.“[63] Hier wieder wie bei der Schilderung der Colombine ein kleiner unscheinbarer Zug, der von grosser künstlerischer Bedeutung ist. Die alte Technik der Personalbeschreibung hatte sich mit typischen Schönheitsregistern geholfen und nach dem Muster von Firenzuola eine Art Dogmatik weiblicher Schönheit geschaffen und ist dieser im Einzelfalle gefolgt. Wohl hat dieser grosse Theoretiker der „Bellezze delle donne“ bei allen seinen mathematischen, geometrischen Konstruktionen das intimste Verständnis für die „vaghezza“ gehabt, die auch in der Unregelmässigkeit der weiblichen Erscheinung liegen kann, aber die französische Romanliteratur hatte sie nicht beachtet. Erst durch die „Portraits“ der „Grande Mademoiselle“ ist den persönlichen Eigenheiten ohne Rücksicht auf die übliche Norm grössere Würdigung

und Beachtung geschenkt worden. Mademoiselle de la Force aber wagt sogar im Zeitalter der künstlichen Schönheit der natürlichen formlosen den Vorzug zu geben. Ja, sie geht noch einen bedeutenden Schritt weiter, indem sie die Schönheit nicht nur graduell wie die früheren Schriftsteller, sondern individuell differenziert. Wenn sie die beiden Schwestern des Königs von Dänemark, jene „deux miracles de beauté", die in der Haupterzählung eine Rolle spielen, beschreibt, so erklärt sie, dass diejenige, die sie für die schönere hält, keinen solchen „air brillant" wie die andere habe, dafür aber etwas majestätisches in ihrer Haltung zeige, dass, während die eine, Dorothée, „tout l'éclat que les blondes ont accoûtumé d'avoir" besitze, die andere, Christine, dagegen einen rührenden Ausdruck der Augen und ein reizvolles Lächeln habe, und dass ihre „actions les plus négligées attiroient et enlevoient les cœurs". Und als Gegenstück zu der unschuldsvollen Erscheinung dieser beiden Mädchen wird dann die vollerblühte verführerische einer fünfundvierzigjährigen Frau entgegengestellt und die „beauté effrontée" der Sigibrite erwähnt. Unerschöpflich ist sie in der Variation des Gedankens, dass seelische Emotionen subjektiv den Ausdruck und objektiv die Wirkung der Schönheit beeinflussen. Von der Radivil erzählt sie „ses pleurs l'avoient embellie, elle avoit dans les yeux un certain éclat languissant, si brillant et si tendre, qu'il n'étoit pas possible de la voir ce soir-là sans en être touché." [64] Anderseits wan-

delt sich der Charakter der Schönheit, wenn der sie Bewundernde in erregter Stimmung ist. Der Held des Romans „Gustave Vasa“ erblickt zufällig die von ihm für tot gehaltene Prinzessin von Södermanland. „On ne peut dire l’éffroyable émotion que cette vûë porta à son cœur. Il eut besoin de s’appuyer contre la porte près de laquelle il étoit. Jamais cette Princesse n’avoit été si charmante; sa beauté parut lumineuse à Gustave: il crut qu’elle lui jettoit des éclats de feu, de lumière et d’amour; ses yeux étoient étincelans, son teint brillant des couleurs les plus belles: cette beauté éblouissante fut dans cet instant une beauté touchante.“ [65]

Die sinnliche Darstellungsweise der de la Force äussert sich auch in der Beachtung, die sie Äusserlichkeiten wie Lage, Haltung, Frisur und Bekleidung ihrer Personen schenkt. Von einer Schönen berichtet sie, dass sie auf einem Polster sitzend, sich auf die Kniee einer auf einem Ruhebette Lagernden stützte. „Elle n’étoit vêtuë que d’une étoffe légère: ses cheveux étoient négligemment repris derrière sa tête, et rattachés avec des cordons de couleur vive.“ Von der Radivil entwirft sie ein belebtes Bild mit romantischem Hintergrund. Der Prinz Sigismund war ausgezogen, um die auf einem Schlosse in der Wildnis mit ihrem Gatten lebende Geliebte zu finden Mit seinem treuen Begleiter verirrt er sich in den endlosen finsteren Urwäldern jener polnischen Gegend. Da erblicken sie plötzlich in einer Lichtung ein grosses

Feuer, um das Bauern und Bäuerinnen gelagert, grosse Wildschweinstücke braten. Mitten unter ihnen, in einem phantastischen Kostüm, auf einem Haufen von Heubündeln ruhend, die sehnlichst Gesuchte! „C'étoit Radivil, plus belle que la beauté même! son habillement étoit tout composé de ces belles fourrures qui sont si rares dans les autres Pays: sa tête étoit couverte d'un bonnet de marte; les tresses de ses beaux cheveux lui couvroient les épaules; sa gorge étoit fermée pas ces mêmes fourrures, qui lui serrant aussi les bras, ne lui laissoient voir que les mains; rien n'étoit si merveilleux que de voir avec ce vêtement si sauvage ce divin visage qui jettoit un éclat éblouissant; on lui voyoit un air jeune et gai, car elle rioit avec ces gens-là.“ [66]

Man kann ohne Übertreibung sagen, dass man die ganze französische Romanliteratur bis dahin vergebens nach einer ähnlichen Schilderung durchstöbern wird. Mit solchen Augen haben die bisherigen Erzähler ihre Menschen nicht angesehen. Sie haben ihnen vielleicht tiefer ins Herz geblickt, sie haben die zarten Empfindungen lebenswahrer analysiert, aber kein Autor, der nicht auf komisch-realistische Effekte ausging, hat je ein derartiges Bild entworfen, in welchem malerische Effekte, wild romantischer Zauber und liebevoll ausgeführte Einzelheiten sich zu einer solch einheitlichen, wohl berechneten Wirkung vereinigen. Und darin liegt auch die historische Bedeutung dieses Werkes. Es ist der erste moderne französische Ro-

man, in dem bewusst romantisches Empfinden, in welchem in voller Absichtlichkeit das romantische Naturgefühl zu künstlerischen Zwecken verwendet wird. Dass Mademoiselle de la Force mit Vorliebe den Mond zur stimmungsvollen Beleuchtung bedeutsamer Vorgänge und Szenen verwendet, kann man ja schon aus ihren früheren Romanen erfahren. Ebenso lässt sie hier einmal eine ihrer Heldinnen in aller Frühe das Bett verlassen, um sich an den „premières beautés de l'Aurore" zu erfreuen. Sie verlässt ihren Garten, wandert eiligst dem Walde zu, an das einsam gelegene Ufer eines Bächleins. „La nature toute seule y faisoit briller ses beautés." Aber nun erscheint sie uns hier mit aller Empfänglichkeit eines modernen Menschen für das romantisch-phantastische ausgerüstet und empfindet alle Schauer einer wilden, grossartigen Natur. Der Titelheld des Romans, Gustave Vasa, entflieht, von seinem treuen Freunde Eric begleitet, aus dem Gefängnisse in Kopenhagen, um in Schweden die Spuren seiner verschollenen Jugendfreundin, der Prinzessin von Södermanland zu suchen. Sein Weg führt ihn zunächst nach Dalekarlien, wo einer seiner treuesten Anhänger, Peterson, an der äussersten Landesgrenze in einem einsam in unwirtlicher Gegend gelegenen Schlosse haust. Er muss endlose Wege dahin zurücklegen; „la Délécarlie est un païs plein de Forêts, et il est commun d'en trouver de trente lieuës de longueur, dont les arbres sont plantés sur une mousse Celadon. Ils s'élèvent

orgueilleusement jusqu'aux nuës, ils semblent avoir vû l'enfance du monde, et l'éternelle verdure qu'ils conservent, brave la rigueur des hyvers. Gustave marchoit un jour avec son cher Eric dans une de ces grandes Forêts, dont l'aspect a je ne sçais quelle beauté terrible, enfin ils se trouvèrent dans un endroit qui leur parut moins affreux que les autres. Cette Forêt n'étoit pas seulement coupée en routes, mais aussi en d'admirables allées, dont la prodigieuse longueur lassoit, et faisoit perdre la vûë. Quelques rochers couverts de mousse s'élevoient d'une forme bizarre, et un ruisseau serpentant en mille détours agréables faisoit que ce lieu, tout sauvage qu'il étoit, avoit une beauté singulière qui plaisoit et occupoit insensiblement l'esprit." Während Vasa sich auf das Gras hinlagert, in der Nähe dieser wunderbaren Felsen, schreitet Eric in Gedanken weiter. „— — (il) se promenoit tranquillement, admirant ces hauts arbres, l'agrément sauvage de ces beaux déserts, et l'horrible solitude . . .".[67] Man muss daran denken, dass 1680 in „La guerre des anciens et modernes" Homer der Vorwurf nicht erspart wird, dass er den Garten des Alkinoos nicht nach jenen symmetrischen architektonischen Grundsätzen angelegt darstellt, wie sie Le Nôtre in Versailles verwirklichte, und dass auch bei den Dichtern, die Regungen eines Naturgefühls verraten, dieses nicht über ein weiches Wohlbehagen an anmutigen Landschaften sich erhebt, ja selbst La Fontaine, der darin fortgeschrittenste

Dichter, meist nur vom „ombrage des bois“, den „molles haleines“ der Zephire, den „sombres asiles“ der ländlichen Einsamkeit träumt, um die Tragweite und Bedeutung dieser neuen Regungen, die hier zum erstenmal sich bemerkbar machen, zu erfassen.[68] Und selbst ein Verständnis für die Wirkung weiter Wasserflächen auf das Gemüt dämmert ihr auf. „Son esprit étoit tout plein de cette pensée,“ wird von Gustave Vasa erzählt „quand, jettant la vûe du côté de la rivière qui n'offroit à ses yeux qu'une grande étendue d'eau, cet endroit si solitaire et cet objet si tranquille donnoit encore plus de liberté à sa rêverie.“[69] Wie befangen, oft sogar ungelenk ihr Ausdruck auch sein mag, er gewinnt doch einen Reiz, weil man ihr Ringen merkt, in ihn ein reicheres Empfinden zu drängen. Wie ergreifend in seiner edlen Schlichtheit wirkt die kurze Mitteilung über die geheime Verehelichung Tobernes mit Colombine: „un gazon dans un bocage solitaire fut le lit nuptial?“ Wendungen ganz nebensächlicher Art deuten oft für den schärfer Zusehenden das eifrige Bestreben an bei Ausmeisselung ihrer Figuren statt des von der Tradition Überlieferten und Erlernten selbst Gesehenes und Empfundenes zu verwenden. Sogar das echte und frische Lokalkolorit der „Histoire de Sigismond Auguste, Roi de Pologne“ dürfte sie nicht aus Büchern sich geholt haben. Zu Lebzeiten von Mademoiselle de la Force spielte sich ja eine historisch interessante Episode in Polen ab, die an den Namen „Marysienka“ anknüpft,

jener in den Osten verschlagenen Französin „Marie de la Grange d'Arquien", deren abenteuerliche Schicksale einen dem Lebensgang der Radivil so verwandten, ja fast gleichen Verlauf nahmen, die nach einer ihr auferzwungenen Ehe mit einem ungeliebten Gatten, dem alten Fürsten Zamoiski, und einem eintönigen Leben in einem entlegenen Schloss auf den Thron als Gattin Sobieskis gelangte. Ludwig XIV. war sein Bundesgenosse, mehrfache Reisen, die sie nach Paris unternahm, zahllose politische Verbindungen und Beziehungen hatten viele Fäden von dem unkultivierten Barbarenlande nach Frankreich gesponnen. Und so ist wahrscheinlich durch schriftliche und wohl auch durch mündliche Berichte die Verfasserin des „Gustave Vasa" zur Kenntnis der fremdartigen Verhältnisse gelangt. Nur so erklärt sich z. B. eine so treffende Bemerkung, die sie bei der Charakterisierung des ersten Gatten ihrer Heldin macht: „il n'avoit de sa nation que ce qui en est le meilleur, et qui sert à faire un parfaitement honnête homme, n'ayant ni la fierté superbe, ni la grossièreté et la rudesse, qui sont ordinaires aux Polonois."[70] Auch in der Radivil hat sie das echt slavische Gemisch von Koketterie und Sentimentalität, rascher Entschliessungen und Unfähigkeit sie auszuführen, die weiche Sinnlichkeit mit feinem Verständnis aufzuzeigen gewusst. Die beiden Helden sind wirkliche Polen, das Milieu unverfälscht national. Manche Anzeichen sprechen dafür, dass Mademoiselle de la Force auch selbsterlebte Vorstel-

lungen eingeführt hat. Die schon im vorangegangenen Roman auftauchende Neigung, die Hauptfiguren mit dunklen Vorgefühlen des Kommenden zu beladen, ist zweifellos auf den eigenen Glauben daran zurückzuführen. Diese Ahnungen haben weder, wie es in technisch unentwickelten älteren Romanen sich manchmal findet, den Zweck die Leser auf spätere Entwicklungen vorzubereiten, noch bestimmen sie irgendwie Entschlüsse und Handlungen der betreffenden Personen. Sie sind augenscheinlich nur aus dem Bestreben heraus verwendet, das innere Sein der Menschen mit lebenswahren Zügen auszustatten, sie auch mit kleineren Lebenseindrücken zu bereichern. War doch der Aberglaube damals so sehr verbreitet, dass Bayle in den „Pensées diverses“, 1683, seine ernstlich warnende Stimme dagegen erheben musste. Alle ihre Menschen haben eine starke seelische Beweglichkeit, die selbst durch ihre melancholische Grundstimmung nicht gemässigt wird. Eine gewisse nervöse Reizbarkeit lässt alle diese Erregungen auch sichtbar zum Ausdruck kommen. „On voyoit en Vasa tous les mouvemens de son âme aux diverses agitations de son visage; il devenoit tout en fureur, il s'attendrissoit, il pâlissoit de crainte, il frémissoit de colère.“[71] Ihre psychische Sensibilität macht auch die Körper beredt. Ihre Blicke lassen in ihrer Seele lesen: „La Princesse regardoit Cecile d'une manière si touchante qu'on entroit aisément dans ce qu'elle pensoit.“[72]

Es ist, als ob alle Glieder Leben erhalten hätten. Den Personen fehlt jene schlaffe Trauer, jene milde Ergebung, wie wir sie bei den Helden und Heldinnen der früheren Frauenromane kennen gelernt haben. Sie sind in den Äusserungen ihres Empfindens aktiver, lebendiger. Die eine ringt die Hände vor Erregung, die andere beschattet mit der Hand die Augen, um besser den Ausdruck des Gesichtes ihrer Gegnerin zu sehen, die dritte deckt, um sich einen aufregenden Anblick zu ersparen, die Augen mit ihren verschlungenen Armen zu! Jeder innere Vorgang korrespondiert mit dem physiognomischen Ausdrucke, der Körper folgt unwillkürlich den Bewegungen der Seele. Manche Szene erhält dadurch einen ausgesprochen mimisch-theatralischen Charakter. So als Gustave Vasa vom Ufer aus der Entfernung seiner Geliebten auf dem Schiffe tatenlos zusehen muss. „— — dans le tems que cette fatale barque s'éloignoit de son bord, il aperçût la malheureuse Christine, qui lui faisoit signe d'un mouchoir qu'elle ôta de devant ses yeux, qui apparemment étoit tout trempé de ses larmes, et qui après cette action lui tendit les mains, comme lui disant un dernier adieu. Cette action fut si attendrissante pour lui, qu'il poussa un cri qui fut entendu de l'autre côté du rivage, et se laissa aller entre les bras de Peterson qui le reçût, et l'empêcha de tomber à terre. Cet objet frappa les yeux de Christine, elle tomba aussi, et quelques cris qui s'élevèrent dans la barque répondirent à celui que Vasa venoit de faire.“[73] Und

wie weinen diese Menschen! Die eine mit grosser Bitterkeit und kann erst sprechen „après avoir fait un passage à sa voix au travers de mille sanglots“, bei einer anderen verdunkeln sich zuerst die Augen, bis allmählich die Tränen aus ihnen rollen, den Brief, den sie lesen soll, unleserlich machen, um sich dann zu „véritables larmes de sang“ zu wandeln! Die Radivil fasst die Hände des Prinzen, der es gleich fühlt, wie sie ganz mit Tränen benetzt sind. Einmal werden die Tränen „le sceau de la tendresse“ genannt. In ihrer hochgradigen Empfindlichkeit werfen sich Mann oder Frau auf die Kniee, umschlingen sich, fallen zu Boden, machen die lebhaftesten Gesten, sind beständig in krankhafter Aufregung, lassen jedes Erlebnis mit gewaltiger Wucht auf sich wirken. Da herrscht nicht jenes „sfumato“, wie in den Romanen der La Fayette, hier waltet die erregte Leidenschaftlichkeit, die wir an der portugiesischen Nonne kennen gelernt haben. „La mélancolie dans de beaux yeux“ wird hier gelehrt „a toûjours un air passionné qui marque et qui demande de la tendresse.“[74] Die Gewalt des Herzens wird natürlich auch hier verkündet, „— — il agit toûjours sans l'aveu de notre raison, les impressions qu'il prend sont terribles, il nous force à ce qu'il veut, on ne lui résiste point.“[75] Auch an eigenartig angelegten Charakteren, die von der Romanschablone sich unterscheiden, fehlt es natürlich ebensowenig, wie an einzelnen neuen oder auffallenden psychologischen Zügen. Ein

scharf umrissenes Bild wird vom schönen Christian II., dem König von Dänemark, entworfen. „Il étoit fait pour donner de l'amour: mais ce corps si charmant renfermoit une âme exécrable en cruautés et soüillée par toutes sortes de vices.“ Ausführlich wird sein barbarisches Herz, seine „âme sanguinaire“ besprochen und von ihm berichtet, dass er „sçût aimer à la fois la plus vertueuse Princesse du monde et la plus impudique femme qui fût jamais“. Als Gegenstück wird in liebevoller Schilderung die ideale Persönlichkeit eines selbstlos Liebenden dargestellt, der, unermüdlich um das Glück des geliebten Wesens bemüht, doch in der Überzeugung, dass er ihrer nicht würdig sei, sich in seinen Wünschen bescheidet, auf sie immer wieder verzichtet, um aber in rasender Eifersucht alle Schmerzen der Seele durchzukosten, als sie einem anderen angehören soll. Nur sein religiöses Empfinden hält ihn vom Selbstmord ab, aber er will die Einsamkeit in der trostlosen Wildnis der dalekarlischen Wälder aufsuchen, um dort der Erinnerung und seinem Kummer zu leben. — Blitzartig tauchen dazwischen einzelne psychologische Probleme auf, wie Vater und Sohn als Rivalen um dasselbe Mädchen, Liebe zur Tochter des gehassten Feindes, „changement d'affection“ u. a. m.

In feiner Abstufung werden die verschiedenen Frauencharaktere individuell ausgestaltet, bei dem einen angedeutet, wie sich die „petits momens“ allmählich zu einer starken Leidenschaft

entwickeln, bei einem anderen, wie eine schlummernde Neigung durch einen Brief, der die Eifersucht erregt, geweckt und dann gesteigert wird, bei einem dritten die Verheerungen des Gemütes durch Aufflackern sinnlicher Glut veranschaulicht, kurz, alle die zarten und starken Empfindungen und Entwickelungen der Frauenseele mit grösster Lebenswahrheit und einem grossen Wirklichkeitssinn vorgeführt.

Solche seelische Erfahrungen konnten nur in der Schule des Lebens gewonnen werden, und die stürmischen Schicksale der Verfasserin geben die Erklärung dafür ab wie sie, mit verhältnismässig bescheidener künstlerischer Bildung ausgestattet, dennoch imstande war, durch die Fülle selbsterlebter Beobachtungen, durch einen im Leid geschärften Blick, Welt und Menschen lebendig und anschaulich, so wenig von der Tradition beeinflusst, scharf geprägt, in frischer Unmittelbarkeit darzustellen. Anschauung, sinnliche Anschauung ist der wesentlichste Faktor ihrer Kunst. Hätte sie es noch verstanden die Sprache aus ihrer Starrheit zu lösen, sie schmiegsamer und geschmeidiger zu machen, sie bunter zu färben, mit einem Worte, die Ausdrucksmittel ihrem Empfinden und Schauen adäquater auszubilden, so wäre von ihr eine neue Epoche des französischen Romans zu datieren gewesen. Denn ihre Seele ist erfüllt von all dem heissen Sehnen nach Glück, von aller Trauer, ihr Inneres aufgewühlt von den geheimen Schmerzen der Liebe, gequält von Zweifeln und hoffnungsloser Resignation!

Sie hatte sich als Wappen ein von den Wellen hin und her geworfenes Schiff ohne Mast und Segel und als Devise das bittere Wort „Quo me fata trahunt“ gewählt. Das Schicksal der Charlotte Rose de Caumont de la Force mutet ja wie die Abschrift eines bewegten Romans an, und der harte rücksichtslose Spott, den La Fontaine in seinem Briefe an den Prinzen Conti über ihr Missgeschick äussert, wirft nur ein trübes Licht auf den Charakter des grossen Fabulisten, der nicht dadurch edler erscheint, dass er den Adressaten bittet, ihn nicht als Verfasser dieser gereimten Bosheiten des „lamentabile carmen“ zu nennen „car Mlle. de la F .... est fort affligée: il y auroit de l'inhumanité à rire d'une affaire qui la fait pleurer si amèrement.“[76] Nach achttägiger Dauer wurde ihre Ehe mit dem Sohne des Präsidenten Briou aufgehoben, sie in Saint-Lazare eingekerkert und nach einem zweijährigen Prozesse, der die bösen Mäuler der Pariser Gesellschaft ununterbrochen beschäftigte, die Trennung von ihrem Gatten in allen Instanzen bestätigt. In ihrer „Epître à Madame de Maintenon“ durfte die Enkelin des Marschalls von Frankreich auf ihre so verschiedenen Lebensläufe hinweisen:

Ton sort est glorieux et le mien est fatal:
Nos aïeux, autrefois, marchaient d'un pas égal;
Cependant entre nous que je vois de distance usw.

Aber andererseits hat dieser Schiffbruch ihres Lebens ihr manches Strandgut zugeführt, das sie innerlich bereichert hat. Ihr „Gustave Vasa“ legt

Zeugnis davon ab. Von ihrem Leben, von ihrem Weh, von ihren Tränen hat sie auch an die Geschöpfe ihrer Phantasie etwas abgegeben, im Untergrund jener Seelen vibrierte auch ihre eigene Empfindung!

Fehlt aber Mademoiselle de la Force zu einer stärkeren künstlerischen Wirkung die Fähigkeit, dem inneren Lebensdrang ihrer Figuren zu vollem sprachlichen Ausdruck zu verhelfen, so weiss eine andere Schriftstellerin jener Zeit, Marie Catherine Jumelle de Berneville, die Gräfin d'Aulnoy, mit Geschick, ja manchmal sogar mit Virtuosität, das Instrument der Sprache für ihre Zwecke zu handhaben. Ihr erster Roman, „Histoire de Hypolite, Comte de Duglas" (1690)[77] stellt ein wahres Reservoir für alle sentimentalen Mittel, Stimmungen, Situationen und Charaktere dar, mit denen der Frauenroman damals wirtschaftete. Die ganze schon fast abgebrauchte Phraseologie der psychischen Erregung und ihrer Äusserungen, von dem „triste état de l'âme", den „plaintes", „soupirs", „douleurs sensibles" bis zu dem „torrent de larmes", „extrême abattement", „sanglots qui lui ôtaient l'usage de la parole" u. s. f. kehrt auch hier wieder, auch die Qualität der Empfindungen ist die gleiche und dennoch ist der Eindruck auf den Leser ein nachhaltigerer, weil das etwas verhärtete Sprachmaterial jetzt in Fluss geraten ist, der Ausdruck eindringlicher, im Affekt bewegter geworden ist. Obgleich „Hypolite" zeitlich vor den Werken der de la Force datiert, erweckt er doch

den Eindruck, als ob er sprachlich einer reiferen Periode angehören würde.

Es ist nicht mehr der etwas zerhackte, nüchterne Stil der historischen Relation, die Sätze sind abgerundet, mehr ineinanderfliessend, die einzelnen Töne zu Akkorden vereinigt. Noch fehlt auch hier die individuelle Abtönung der Rede, zu einer stilistischen Charakterisierung der Menschen reicht auch ihre Kunst nicht aus, — ein solches Bemühen hat ihr gewiss auch ferngelegen — aber der Gemütsanteil der Verfasserin tritt jetzt deutlicher zutage, ihre eigene warme Empfindung strömt ungehemmter durch den Roman und bringt dadurch auch die des Lesers zum Mitschwingen. Manchmal verwendet sie zur Erhöhung des Affektes die Anapher. „Que vais-je devenir? Grand Dieu! Que vais-je devenir“[78] ruft Hypolit in seiner verzweifelten Stimmung aus. Auch die lebhafte Ungeduld wird durch die Wiederholung gekennzeichnet. Als die Heldin aus Angst vor ihrem Gatten und Pflichtgefühl sich weigert, den schwerverwundeten Geliebten zu besuchen und immer wieder ihre Bedenken äussert, da heisst es: „Vous êtes trop timide, répondit Lucile“ — ihre Freundin — „d'un ton impatient, allons, allons, ma chère Sœur, allons, n'hésitez plus.“[79] Und diese grössere Beweglichkeit des Wortes verleugnet sie auch da nicht, wo sie bloss äussere Geschehnisse meldet. Selbst bei den rein historischen Nachrichten vermeidet sie die kaltsinnige Objektivität, mit der die anderen Romanschriftstellerinnen sie mitzuteilen pflegen

und, abgesehen von der geschichtlichen Exposition, die ja die obligate typische Form für den Beginn eines Romans war, ist alles lebendig und lebhaft vorgetragen. In dem, in den Roman eingeflochtenen Feenmärchen — „un conte approchant de ceux de Fées" — vom russischen Prinzen Adolphe und der Feenprinzessin Félicité, das als erstes Muster dieser Gattung, die bald alle weiblichen Federn in Bewegung setzte, noch nicht genügend in seiner literarhistorischen Bedeutung gewürdigt wurde, entfaltet sie einen Farbenreichtum in den sprachlichen Ausdrucksmitteln, wie ihn vorher nur La Fontaine in seiner „Psyché" aufzuweisen hat. Mit einem geschärften Blick für malerische Kontrastwirkungen wird hier die rauhe nordische Landschaft mit ihren von ewigem Schnee bedeckten Bergkuppen, die Bäume, die mit Eiszapfen beladen sind, welche, wenn die Sonne ihre Strahlen darauf scheinen lässt, wie Kristalle glitzern, geschildert und dann die herrliche, in märchenhafter Schönheit erstrahlende Feeninsel ihr gegenübergestellt. Dort die düstern, von wilden Bären bewohnten Wälder, finsterer noch als die finsterste Nacht, nur erhellt durch einzelne Blitze furchtbarer Gewitter, wo man sich nur mühsam und mit Lebensgefahr durch die steilen unzugänglichen Berge und tiefen Abgründe einen Weg bahnen kann, hier eine lachende verzauberte Gegend, wo die Luft balsamisch, der Tau nach Orangenblüten, der Regen nach Zitronenblüten duftet, die Wälder mit wunderbaren Bäumen, die Gartenbeete mit wunderbaren

Blumen besäet sind. Der Stoff, der mit dem italienischen Gedichte „Trattato della superbia e morte di Senso" und anderen aus der Volksüberlieferung stammenden Märchen und Sagen zusammenhängt,[80] ist in der Fassung der Gräfin d'Aulnoy mit sentimentalen Elementen durchsetzt und die Beziehungen des russischen Prinzen zur Beherrscherin der Insel, der Fee Félicité, sind durchaus im Stile der Romane dargestellt. „Elle l'aima plus que elle même et il l'aima plus que lui même, tout ce que l'amour a de douceurs, tout ce que l'esprit a de vivacité, tout ce que le cœur a de délicatesse se faisoit ressentir à ces tendres Amans."[81] Hatten die Brüder Grimm in den späteren Märchensammlungen der d'Aulnoy „französische Sentimentalität" gefunden,[82] so ist sie auch schon hier deutlich erkennbar. Der Held wird, als er den Zauberpalast betritt, mit den von unsichtbaren Nymphen gesungenen Versen begrüsst:

Soyez tendre, soyez fidèle.
Perséverez jusqu'au bout
Amant vous toucherez le cœur de votre belle, usw.

die wie ein Programm für sein Verhalten klingen. — Aber diese Stimmungen werden doch etwas verdunkelt vom Märchenzauber, der über dem ganzen ruht, während sie im Roman selbst sich ungehemmt verbreiten. Und obgleich Madame d'Aulnoy da alle Motive und Stoffe verwendet, die seit den sophistischen Liebesromanen Gemeingut der epischen Prosawerke waren, Liebe bei Kindern, vermeintliche Geschwister, die sich lieben und erst später

erfahren, dass sie nicht verwandt seien, Seeräuber, Sturm, Sklaverei, Geschlechtswechsel u. dergl. m., so sind sie doch so mit sentimentalen Tendenzen umsponnen, dass sie fast ihren abenteuerlichen Charakter verlieren. In einzelnen Episoden werden dann auch psychologisch ausgeklügelte Konflikte vorgeführt. So in der Geschichte der italienischen Marquise Becarelly, die sich in Julie — die Hauptfigur des Romans — verliebt, als sie ihr als Pilger verkleidet begegnet.

Dieses Motiv ist allerdings nicht neu und ist im Roman oft genug verwendet worden, aber Madame d'Aulnoy steigert die Komplikation dadurch, dass sie die Liebende auch nach der Aufklärung über das Geschlecht des Geliebten von ihrer verzehrenden Leidenschaft nicht geheilt sein lässt. „Que dirai-je à présent de la belle Marquise de Becarelly?" fragt die Verfasserin nach einer Szene im Gerichtshof, bei der der schöne Pilger Silvio als die Tochter des Grafen von Warwick erkannt wird. „Il seroit difficile d'exprimer quel étoit son trouble et sa confusion quand elle voyoit Julie et qu'elle se souvenoit de ses foiblesses pour Silvio; elle ne pouvoit cesser encore d'aimer cet aimable Silvio; l'idée lui en étoit restée si vive dans le cœur qu'elle étoit digne de pitié; j'ai ressenti l'avouë, disoit-elle à Julie, j'ai ressenti avec plus de douleur la perte de Silvio, que tous les autres accidens qui me sont arrivez, et bien que je fusse resoluë de ne le voir jamais, et de mourir plûtôt que de chercher à soulager ma peine il me suffi-

soit de penser qu'il étoit dans le monde, et que je pourrois peut-être le trouver un jour, mais à présent mon mal est sans remède; j'aime encore et je n'aime plus qu'une chimère. Et quoi? mon aymable Marquise, lui disoit tendrement Julie, ne puis-je vous tenir lieu de quelque chose, n'ai-je pas un cœur pour vous aimer; vous étiez bien moins chère à Silvio que vous ne l'êtes à Julie. La belle Italienne gardoit un profond silence, et ne l'interrompit que par de tristes soupirs, elle regardoit Julie de tems en tems, avec des yeux pleins de désespoir, et souvent elle la quittoit en pleurant."[83] Wie anders wirkt diese Schwermut auf den Leser, als der Zynismus, mit dem in den abenteuerlichen Romanen solche Erkennungsszenen begleitet werden!

Und wie werden in diesem Werke die normalen Liebesempfindungen durch das Übermass von Kummer, das auf die Beteiligten gehäuft wird, gesteigert! Welche Foltern werden nicht an ihnen verübt, um die Rührung, die Schmerzen, die Tränen, die namenlosen Seelenqualen zu potenzieren. Es ist erstaunlich, mit welcher Phantasie die Verfasserin die unglücklich Liebenden, wenn man sie auf dem Gipfel schmerzlichen Empfindens glaubt, dann in noch grössere Verzweiflung zu stürzen weiss. Aber all dieses Unglück, das nun aus der Pandorabüchse auf sie ausgeschüttet wird, alle die körperlichen und seelischen Leiden sind dennoch mit voller Absicht nicht so geartet, dass sie beim Leser ein tragisches Empfinden hervorrufen könn-

ten. Mitgefühl, Mitleid, Rührung ist ihr Hauptzweck. Und als Universalmittel diese Rührung zu erlangen, erscheint vor allem die objektive Rührung des Romanhelden. „On ne peut pas toucher les autres, si on ne paroit touché" wird in der damals viel gelesenen und viel beachteten Rethorik von Lamy (1685) gelehrt. „Il faut avoir des yeux abattus ou baignez de larmes pour causer ce sentiment" heisst es dann weiter. Er beruft sich auf den alten Vers:

„— — — Si vis me flere, dolendum est
Primum ipse tibi. — —"[84]

und nach dieser Vorschrift wird jedes ernste Ereignis von einer Tränenflut begleitet, von der nicht nur die Leidenden, sondern oft auch die unbeteiligten Personen nicht verschont bleiben. In den Dienst der Rührung wird die ganze Erzählung gestellt. Auf sie wird hingearbeitet, jeder Vorgang spiegelt sich in seinen Wirkungen auf die empfänglich weichen Seelen wieder. Alle möglichen Interjektionen müssen herhalten! „Le discours d'une personne passionnée est plein d'exclamations — — —" heisst es in „L'art de parler" von Lamy.[85] Und Madame d'Aulnoy hat in ihrem „Hypolite" dieses Mittel fast überreich gebraucht. „Ha! Malheureux! Quelle nuit, bon Dieu! que de larmes! que de soupirs! quelle séparation![86] Juste Ciel! quel martire! Quelle vuë? Quel coup? Est-il des paroles capables d'exprimer leur surprise, leur frayeur et leur affliction?" Ha! und Helas! begleiten jedes bedeutsame Ereignis.

Und wenn dann geweint wird, dann wirkt es natürlich weiter. Wenn die Heldin Julie, als Pilger verkleidet, verwundet in das Gefängnis geführt, von einem ihrer Monologe, den sie an ihren geliebten Hypolite richtet, selbst ergriffen bitterlich weint, so wird gleich berichtet „ces larmes qu'elle versoit, servirent de sujet à ceux qui la conduisoient pour l'insulter, car ils la croioient un homme foible et timide.“ [87] Und sind auch diese Mittel alle ausgenützt und erschöpft, dann greift sie zu der bewährtesten Hülfe und gesteht ihre Unfähigkeit ein, den Schmerz, die Leiden, die Rührung, die Traurigkeit, Melancholie, die Erregung oder Verzweiflung zu schildern. „Où pourray-je trouver des paroles capables d'exprimer le désespoir du plus amoureux et du plus fidèle de tous les hommes? Tout ce que j'ay dit jusqu'à présent — — — n'approchent point de ce qu'il ressentit dans une conjoncture si déplorable!“ Aber auch die Quellen zarter rührender Empfindsamkeit sind ihr zugänglich. Als der Titelheld Hypolite auf der Suche nach der von ihrem Gatten heimlich entführten Julie auf einer Fensterscheibe des Gasthofes, in dem die Geliebte geweilt hatte, einige von ihr eingekritzte Worte erblickt, da überkommt ihn eine ungeahnte Rührung! Er küsst die Zeichen, er bricht aus dem Fenster das Glas, das ihm teurer ist als die herrlichsten Edelsteine des Orients. Und dieses Merkmal treuen Gedenkens an ihn gibt seiner Leidenschaft neue Kraft. [88] Um den Eindruck einer traurigen Botschaft zu

steigern, versetzt die Autorin den Helden in einen herrlichen Wald am Ufer des Arno, wo Myrthen, Orangen und Granatbäume einen ewigen Frühling hervorzaubern.[89] Mit einem in der ganzen bisherigen Romanliteratur einzig dastehenden Raffinement ist die Handlung derart zurechtgestutzt, dass sich fast aus jedem Fortschritt, aus jeder Weiterbewegung aufregende, ergreifende und rührende Situationen ergeben. Das historische Beiwerk ist bis auf die üblichen einführenden Daten und gelegentlichen Bemerkungen völlig in den Hintergrund gedrängt, das Ganze erhält trotz den bunten, abenteuerlichen Vorgängen ganz den Charakter eines Familienromans, einer fast ausschliesslich aus dem Privatleben schöpfenden Erzählung. Mit einem Effekt, den andere Romanciers in den Höhepunkt oder an den Schluss der Handlung zu setzen pflegten, hat Madame d'Aulnoy ihren Roman begonnen. In einer ergreifenden Sterbeszene vertraut die Gräfin Warwick, deren trefflicher Gatte vor den Verfolgungen des Königs Heinrich VIII. die Flucht ergreifen musste, ihr einziges Kind Julie dem Grafen und der Gräfin Duglas an, die sie nach dem Tode der Mutter mit ihren eigenen Kindern Hypolite und Lucile als deren Schwester gewissenhaft und liebevoll erziehen. Schon in ihren Kinderjahren werden Julie und ihr vermeintlicher Bruder von einer starken leidenschaftlichen Neigung zu einander in ihrem Gewissen beunruhigt. „Hypolite commença de devenir mélancolique, Julie de son côté étoit rêveuse, ils vouloient par tout

être ensemble, ils se cherchoient par tout, et lorsqu'ils s'étoient trouvez, ils soupiroient tout bas, et se parloient peu, ils passoient des heures entières à se regarder d'une façon languissante, ils s'abandonnoient à cet innocent plaisir, et tout d'un coup y faisant réflexion, ils rougissoient, baissoient les yeux et tomboient dans une profonde rêverie." [90] Diese Verwirrungen des Gemütes führen endlich dazu, dass sie Aufklärung über ihr Verhältnis zueinander erhalten. Aber der Graf und die Gräfin Duglas, deren bisher edler Charakter dem weiteren Verlaufe des Romans zuliebe einen plötzlichen Wandel ins Harte und Grausame erfährt, wollen die Vereinigung der Liebenden nicht dulden, und bemühen sich mit den unlautersten Mitteln, durch gefälschte Briefe, Unterschlagung von Briefen, allerlei Fiktionen und rücksichtslosen Zwang, Julie zu einer Verbindung mit dem Grafen von Bedfort zu bewegen. Durch die Vorspiegelung, dass der auf Reisen geschickte Hypolite inzwischen in Italien geheiratet habe, machen sie die verzweifelte Julie endlich mürbe. Die Hochzeit mit dem gehassten Manne wird vollzogen. Die Verfasserin lässt sich dabei die Gelegenheit nicht entgehen, bei der Trauung die Unglückliche in ihrer ganzen schmerzverklärten Schönheit zu zeigen, „— elle n'avoit jamais paru si belle et si languissante, une pâleur qui ne la défaisoit point, ses grands yeux devenus plus doux par l'accablement de son esprit, sa tristesse: enfin tout cela ensemble lui donnoit des charmes, bien loin de lui ôter." [91] Mit teilnehmen-

der Wärme werden die quälenden Empfindungen und Seelenkämpfe der jungen Frau geschildert. „Hélas! si l'on pouvoit dire ici l'extrême mélancolie où elle étoit plongée, sans doute on donneroit quelque compassion de son état. Je ne pensois pas, disoit-elle à Lucile, que mes maux pussent augmenter; je croyois qu'après ce que j'avois souffert rien ne pouvoit me faire souffrir d'avantage. Que j'étois trompée! — chaque instant je sens ajoûter de nouvelles peines à mes peines, cette contrainte effroyable qu'il faut avoir pour un Epoux que l'on ne sçauroit aimer, les reproches secrets que l'on se fait à soi même, les remords qui suivent le tendre souvenir d'un Amant encore aimé, le désir de faire son devoir, et d'arracher de son cœur une inclination qui ne doit être sans crime, toutes ces choses sont si affreuses et me causent une violente affliction, que j'appréhende quelquefois de tomber dans le désespoir. Lorsque j'étois à moi-même je n'avois point au moins la honte de rougir de mes sentimens. Juste Ciel! quel martire! sera-t-il d'une longue durée"?[92]

Inzwischen hat der in trübster Seelenverfassung in der Fremde lebende Hypolite, der auf seinen Fahrten den verschollenen, für tot geltenden Grafen Warwick, den Vater seiner Lucile, aus der Gefangenschaft bei den Seeräubern gerettet hatte, von der Verheiratung seiner Geliebten erfahren und begibt, sich heimlich nach England, wo er mit einem Freunde, als Hausierer verkleidet, die Gräfin Bedfort aufsucht, um fast unter den Augen des Gatten sich erneute

Versicherungen ihrer Liebe zu geben. Als dieser durch abenteuerliche Komplikationen den wahren Sachverhalt erfährt, entführt er in aller Stille seine Frau in ein französisches Kloster, wo er sie vor den Nachstellungen des Geliebten geborgen glaubt. Aber dessen Eifer und günstige Zufälle bringen die Liebenden doch zusammen, und unter der Verkleidung eines Malergehülfen findet Hypolite Gelegenheit, die strenge Oberin des Klosters zu täuschen und eine lange Zeit in glücklichem, ungestörtem Beisammensein mit Julie zu verbringen. Da ruft ihn eine schwere Erkrankung des Vaters nach Hause. Um dieselbe Zeit teilt der Graf Bedfort, der Verdacht geschöpft hatte, der Klostervorsteherin die Absicht mit, die Gattin an einen sicheren Ort zu bringen. Julie in Angst um ihr Schicksal entflieht zu der in Florenz lebenden Freundin und Schwester des Geliebten, Lucile, die Oberin, teilt, um sich der Verantwortung zu entziehen, dem Gatten die fälschliche Nachricht mit, dass seine Gattin gestorben sei, eine Mitteilung, die auch Hypolit zu Ohren kommt und ihn in endlose Verzweiflung stürzt. Er reist mit Julies Vater nach Italien, um bei seiner Schwester der Erinnerung an die auch von dieser geliebten Julie zu leben. Auf der Fahrt dahin, in Bologna, werden sie, die distinguierten Fremden als Beisitzer zu einer Gerichtsverhandlung zugezogen, in der der Marquis Becarelly den angeblich auf frischer Tat im Ehebruch mit seiner Gattin ertappten Pilger Silvio zur Verantwortung zieht. Dass dieser Pilger niemand

anders ist als Julie, die vor ihren Anbetern in Florenz geflohen ist, ergibt sich sehr bald; die Liebenden werden vom Vater vereint, und die Schwierigkeit der noch nicht gelösten Ehe Julies mit dem Grafen Bedfort wird durch eine mehr kühne als wahrscheinliche Weise dadurch behoben, dass sich der eifersüchtige Mann der Gräfin Becarelly als der gehasste Gatte der Heldin entpuppt, der als vermeintlicher Witwer die Italienerin unter Annahme ihres Mädchennamens geheiratet hatte.

Nur dürftig gibt diese Analyse die sich jagenden Vorgänge wieder. Die zahllosen Nebenhandlungen, von denen sie dicht umrankt sind, sind vollständig dabei ausgeschaltet, aber selbst dieser nur auf die markantesten Ereignisse beschränkte Auszug kann schon eine Vorstellung von dem Reichtum der Erfindung geben, den Madame d'Aulnoy in diesem Roman aufgestapelt hat. Dass im Mittelpunkte wieder die Liebe zu einer verheirateten Frau steht, ist ja seit der „Princesse de Clèves" für einen sentimentalen Roman selbstverständlich. Die neue Variante dieses Konfliktes liegt nur wieder darin, dass der Charakter des ungeliebten Gatten unsympathisch, brutal und hinterlistig geschildert wird. Gegen den raschen Stimmungswechsel des Titelhelden sind später vom Abbé Armand Pierre Jaquin in seinen anonym veröffentlichten „Entretiens sur les Romans"[93] Bedenken geäussert worden und der Tadel ausgesprochen, dass er ein „tableau de foiblesses du cœur humain" biete, ohne zu bedenken, dass diese Schwächen eben das

Kennzeichen seiner Empfindsamkeit und untrennbar von seinem Wesen seien. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich auch bei den Hauptfiguren ihres nächsten grösseren Romans, des ersten, der unter ihrem vollen Namen erschien, des „Comte de Warwick" (1704).[94] Auch hier wird der Held, und nicht nur dieser, sondern fast alle Figuren, die in ernsterer oder engerer Beziehung zur Handlung stehen, ununterbrochen von einer Stimmung in die andere geworfen, und worin sollte sich dann ein bewegtes inneres Leben, die Reizbarkeit der Seele anders als in solchem Wechsel äussern? Hier erscheint es aber auffallend, weil Madame d'Aulnoy historische Persönlichkeiten, von denen sie in der Widmung an den Marquis Piron-Bressey selbst sagt, dass sie „trop récents et trop connus" wären, so sehr ihren sentimentalen Romantendenzen dienstbar macht. Der Titelheld ist der bekannte „Königmacher" Richard Nevil Graf von Warwick. Aber während er in Wirklichkeit nach seinem gewaltsamen Tode eine Witwe und Kinder hinterlassen hat, wird er hier als schmachtender Liebhaber durch sein bewegtes Dasein gezerrt, und an seiner in der Paulskirche aufgebahrten Leiche haucht seine Geliebte, die Gräfin von Devonshire, um die er vergebens in heissesten Kämpfen geworben, von Liebesschmerz überwältigt, ihre schöne Seele aus.

Alle folgenschweren Entschlüsse und Ereignisse, Warwicks Auflehnung gegen seinen König, die Kämpfe und Schlachten werden in letzter

Linie auf die Rivalität um die Gräfin zurückgeführt, und auf diese Weise die alles eher als rührselige englische Geschichte jener Tage, die von dem Feuerschein der wildesten Schlachten erhellt wird, in milder Mondscheinbeleuchtung gezeigt. — Nach der bei den damaligen Dramatikern üblichen Weise, die zu dem von ihnen gewählten „moralischen Satz“ eine dafür geeignete geschichtliche Episode, an der er exemplifiziert werden kann, aufstöberten, ist auch die Verfasserin verfahren. „J'ai été obligée de chercher dans les siècles passez une cour et des noms qui convinssent à ceux dont je parlois“ [95] berichtet sie selbst. Ihr war ja, wie die von ihr 1695 veröffentlichten „Mémoires de la cour d'Angleterre“ zeigen,[96] die englische Geschichte, die mit ihrer Fülle bewegter Hofereignisse die Phantasie der Romanschriftsteller damals besonders reizte, genügend vertraut, und so schien ihr das Leben am Hofe Eduards von York, Königs von England den geeigneten Hintergrund für die von ihr erfundenen Romanwirrnisse zu bieten.

Schon Bayle hat in seinem „Dictionnaire historique“ gerade mit Hinblick auf die Romane der Madame d'Aulnoy tadelnd darauf hingewiesen, dass diese Vermischung historischer Realität und dichterischer Fiktion Verwirrung anrichte. „L'on n'a point d'autre voie de discerner ce qui est fiction d'avec les faits véritables, que de savoir par autres Livres si ce qu'elle narre est vrai.“ [97] Aber gerade hier verdient die Verfasserin diesen Vorwurf nicht, weil sie, bei aller Betonung des

Geschichtlichen, doch durch die erwähnten Bemerkungen in der Widmung keinen Zweifel aufkommen lässt, dass sie hier nicht den Schein einer quellenmässigen Darstellung anstrebt, sondern nur für ihre Erfindungen die Beleuchtung durch ein bestimmtes historisches Zeitalter damit erreichen will. Nur gegen den Schluss des Romans wird in grösster Eile alles an authentischen Nachrichten über die Zeit zusammengerafft, um den nun einmal gesponnenen Faden nicht ganz fallen zu lassen. Mit grossem Talent hat sie alle Geschehnisse, das Leben und Streben aller irgendwie bemerkenswerteren Persönlichkeiten des Romans, historischer und erfundener, auf einen einzigen Mittelpunkt visiert, auf die bezaubernd schöne Gemahlin des Grafen von Devonshire. Diese Frau, die Heldin des Romans, ist mit der für ihr Leben verhängnisvollen, von ihr selbst dann beweinten Gabe bedacht, jeden Mann, dem sie begegnet, gegen ihren Willen zu einer fast wahnsinnigen Leidenschaft für sie anzufachen. Aber anstatt nun diese holde Schönheit mit den üblichen Mitteln der romanhaften Personalschilderung dem Leser zu vergegenwärtigen, wählt die Verfasserin den komplizierteren aber wirksameren Weg, indem sie in der Exposition drei verschiedene Menschen von dem tiefen Eindruck berichten lässt, den die Gräfin auf sie gemacht hat. Der alte General Talbot, der König Eduard von England und Graf Richard Warwick sind alle beim ersten Anblick bezaubert, ihre Seele wie mit einer Elementargewalt an sie gebannt.

Später werden auch noch andere Männer von der gleichen Leidenschaft ergriffen, die bei allen das Gefühl der Freundschaft, der Treue, der Pflichten ertötet, und mit der krankhaften Energie von Monomanen streben sie immer nur zu der einen und einzigen hin, und jagen nach ihrem Besitze. Und dabei ist doch die Art eines jeden einzelnen der Bewerber fein von der des anderen differenziert. Ja, der alte General Talbot dient der Verfasserin dazu, um sogar einen Sonnenstrahl von Heiterkeit und Humor auf dieses Gemälde düsterer Leidenschaft, finsterer Verzweiflung und dunkler Verbrechen scheinen zu lassen. Der törichte Alte wird getäuscht, indem ihm von einem eigennützigen Maler eine der Gräfin ähnliche Frau zu dem in dunkler Nacht stattfindenden Stelldichein zugeführt wird. Er ist überglücklich, wenn er dieser Doppelgängerin in affektierter Zurückhaltung kaum die Hand reicht, ihr die ihrige mit kostbaren Ringen beladen kann. Es ergeben sich Szenen von starken lustspielartigen Wirkungen, so wenn er, und gleichzeitig ein glücklicherer Nebenbuhler, bei einem missglückten nächtlichen Versuch, in den Garten der Gräfin von Devonshire zu gelangen, auf die Wache gebracht werden, und im finsteren Gefängnis sich im Laufe des Gespräches allmählich erkennen. Frau d'Aulnoy hatte, wie sie selbst erklärt, mit Absicht diesen „caractère enjoüé“ in diesen Roman eingeführt. Aber er verliert sich bald, da sich die trüben Ereignisse immer mehr

über den Häuptern der Beteiligten unheilvoll zusammenballen.

Das Grundthema ist wieder das alte, abgebrauchte! Die Liebe zur Gattin eines anderen und der seelische Kampf der verheirateten Frau zwischen Pflicht und Liebe. Verwickelter wird es in diesem Falle durch den Widerstand, den der eifersüchtige strenge Gatte und die Familie der Frau jeder Begegnung der Liebenden entgegenbringen, durch das schwere Ringen der Frau, sich nicht der Gefahr auszusetzen, und vor allem durch die ständigen feindseligen Intriguen aller anderen Bewerber, die in der Wahl ihrer Mittel meist gewissenlos sind. Und zu alledem auch noch der mächtige König als Nebenbuhler des Helden! Diese sich ununterbrochen kreuzenden Interessen sind sehr geschickt als retardierende Mittel verwendet. Nicht bloss weil die Geschichte als Mahnerin dastand, sondern weil es sich naturgemäss aus den Charakteren ergab, lässt die Verfasserin den Roman tragisch beschliessen. Der Graf von Warwick, durch den eifersüchtigen Gatten, den Grafen von Devonshire, zum Zweikampf gereizt, tötet ihn, aber gerade dieser Tote stellt sich dann gespenstisch zwischen die beiden Menschenkinder, deren Seelen einander suchen und begehren. Die Frau kann dem Mörder ihres Gatten nicht mehr angehören. Warwick stirbt den Tod des Verräters, weil er von Eifersucht verleitet, wider seinen Freund und König sich empört, und die Gräfin, die vor ihrer ganzen Umgebung, ja fast vor sich selbst ihre Liebe zu dem treuen Liebhaber

zu verbergen gesucht hat, enthüllt, als sie seinen entseelten Körper erblickt, ihr Geheimnis vor aller Welt und stürzt tot zu seinen Füssen nieder!

Eine Reihe von Motiven, die schon im „Hypolite" ihren Zweck erfüllt haben, kommen hier zu abermaliger Anwendung. Das Mittel, die treue Liebe der Hauptpersonen durch Auffangen ihrer Briefe und Ersetzung durch gefälschte zu stören, wird auch hier benützt. Auch im „Comte de Warwick" wird das „travestir le sexe" zu mannigfachen Abenteuern ausgebeutet, wie dort die Heldin Julie so flieht hier die Gräfin von Devonshire, als Mann verkleidet, um, wie jene, durch ihre Schönheit die Liebe einer anderen Frau für sich zu entzünden.

Das Beachtenswerteste an diesem Roman ist aber die Erweiterung und Vertiefung der psychologischen Beobachtung und die reifere Kunst, mit der die Ergebnisse dieser Seelenkenntnisse verwendet werden. Es ist ein bedeutender Fortschritt, dass nicht nur die Verfasserin ihre Figuren psychologisch richtig darstellt, sondern dass sie auch sie selbst mit einem schärferen Blick für ihr eigenes und fremdes, inneres Leben ausstattet. In dem verwickelten Spiel und Gegenspiel der Kräfte wird von den Romanpersonen selbst nicht nur mit ihrer eigenen, sondern auch mit der psychischen Stimmung der anderen gerechnet. Sie sind nicht mehr die Drahtpuppen, die von einer fremden Hand, der des Dichters, nach Willkür geleitet werden, sondern ihr eigenes Empfinden, ihre

eigene Leidenschaft, Torheit, Klugheit, ihre eigenen Erfahrungen, Kombinationen und Beobachtungen bestimmen sie in ihrem Handeln, im Tun und Lassen. Der innere Kampf der Heldin ist mit dramatischer Lebendigkeit vor Augen geführt. Man sieht, wie sie sich gegen die Leidenschaft wehrt, mit schärfster Selbstanalyse erkennt sie ihre Schwäche und sucht sie mit allem Aufwand von Energie und festem Willen zu überwinden, sie sträubt sich gegen das Schicksal, dem sie unrettbar verfallen zu sein scheint, sie müht sich ab, den Grafen Warwick, den sie für falsch zu halten gezwungen ist, zu verachten und zu hassen, aber unter der Decke des Hasses wächst und blüht unaufhörlich die Liebe zu ihm. Ein Hauch edelster Weiblichkeit umschwebt diese hoheitsvolle Gestalt. Voller Güte und Milde gegen alle Menschen, ist sie gegen sich und ihre Liebe von oft grausamer Härte. In dem stürmischen Kampfe zwischen Pflicht und Neigung gewinnt die erstere die Oberhand. „— — — L'impossibilité où je me trouve de vous aimer, parce que je ne le dois pas“, schreibt sie an Warwick, „et de vous haïr parce que je ne le sçaurois faire, est digne de toute votre pitié.“ [98] Aber mehr wie einmal reisst sie doch die wilde, stürmische Leidenschaftlichkeit des Geliebten aus ihrer erkünstelten Ruhe, um dann ihr geängstigtes Herz in namenlose Verzweiflung zu stürzen. Doch die peinigendsten Anfechtungen erleidet sie von der Schar derjenigen, die sie mit ihrer Liebe gerade dann am stärksten quälen und verfolgen, wenn sie vor ihrer eigenen

einigermassen sich in Sicherheit fühlt. Jeder Freund, von dem sie einigen Schutz in ihrem schicksalsschweren Leben erhofft, wandelt sich bald in den stürmisch oder rücksichtslos werbenden Liebhaber. Wie sehr sie sich dagegen sträubt, sie wird wider ihren Willen in das tragische Verhängnis hineingezerrt. Zerfallen mit den ihr nahestehenden Menschen, verfolgt von lüsternen, von tollster Eifersucht aufgestachelten Bewerbern, unschuldig verachtet von der Welt, ihr Inneres zerrissen von den schmerzlichen Kollisionen zwischen Pflicht und Liebe, sucht sie zuletzt die Einsamkeit auf, um da die äussere Ruhe zu finden, die ihr das Leben bisher nicht gewähren wollte; aus dieser reisst sie dann der Tod des Geliebten, der auch den ihrigen zur Folge hat. Nun hatte sie den ersehnten Frieden! „Heureuse dans son infortune, que sa douleur la mit hors d'état de survivre à ce qu'elle aimoit.“ [99]

Madame d'Aulnoy hat mit diesem Werke die Tragödie der schönen Frau geschrieben, der die Gnade körperlicher Vollkommenheit zum Fluche geworden war. „Cette malheureuse beauté“ klagt diese, „qui seroit pour une autre un sujet de satisfaction, n'est pour moy qu'une source de douleurs qui se renouvelle tous les jours.“ [100] Aber sie hat ihr auch eine tragische Schuld beigelegt, eine einmalige Schwäche, als sie dem Grafen Warwick auf das heuchlerische Zureden ihrer kupplerischen Dienerin und Vertrauten die erste geheime Unterredung gestattete. Von da ab war seine Leidenschaft die

Macht, die sie ins Unglück stürzte. Sie hatte sich lange gewehrt, aber Warwick wusste sie durch einen zärtlichen, von tiefster Ergebenheit erfüllten Brief zu rühren, und, heisst es da, „qu'il est aisé de gagner une jeune personne déjà touchée.“[101] Auch in diesem Roman ist die Rührung ein starker Faktor, der die Entschliessungen und Handlungen des Menschen bestimmt, und wenn der Held etwas kritisch bei den Einbildungen eines Nebenbuhlers sich in ernsten Reflexionen über die „foiblesse des plus Grands Hommes dès qu'ils sont fortement touchés“ ergeht, so hat er unbewusst auch sich selbst dabei charakterisiert. Rührung, Melancholie, Trauer, Tränen und Seufzer sind auch hier wieder die üblichen Symptome erregter Gemütsstimmungen und die meisten Menschen, auch solche, die harten Sinnes sind, zeigen sich sentimentalen Regungen leicht zugänglich. Dabei fehlt es nicht an feinen Einzelheiten, die die gesteigerte Beobachtungsgabe der Verfasserin bekunden. Bemerkungen wie „il est des peines d'une espèce si terrible, qu'on les enferme toutes dans son cœur sans les donner en spectacle“ verraten eine tiefere Menschenkenntnis, als die noch so breit ausgemalten Schilderungen seelischen Schmerzes.

Wie sie es versteht, scheinbar unabsichtlich die körperliche und seelische Anmut der Gräfin von Devonshire vor den Augen des Lesers zu entfalten, ist schon angedeutet worden. Hier entwickelt sie eine feine diskrete Kunst, durch kleine unauffällige Bemerkungen, durch verstreute gelegentliche Äusse-

rungen ein berückendes Bild von diesem edlen Wesen zu entwerfen, ohne sie dabei zu einer jener leblosen Schönheiten zu machen, die in den älteren Romanen ihr Unwesen treiben. Man versteht den Zauber, den sie auf jeden Mann, der ihr naht, unbewusst ausübt.

Eine gleich lebenswahre, innerlich reiche, gemütstiefe Frau hatte die Gräfin d'Aulnoy in keinem ihrer früheren Werke zu gestalten verstanden. Weder „Donna Eugenie de Saint-Angelo", „Ortense de Vintimille", „Donna Camille d'Avellano" oder wie sonst die Hauptpersonen ihrer 1692 erschienenen „Nouvelles espagnolles"[102] heissen mögen, noch die Frauen in ihren Memoiren des spanischen und des englischen Hofes zeigen diese tiefe Einsicht in die weibliche Seele, von den „Illustres Fées"[103] (1698) gar nicht zu sprechen. Nur die Neigung, gelegentlich humoristische Lichter aufzusetzen oder ein intimerer Blick für die Schönheiten der Natur ist allen diesen Werken gemeinsam. Namentlich die Feenerzählungen haben ihre Phantasie nach dieser Richtung hin beflügelt. Die vereinzelten Hinweise auf die ausgesucht schöne Kleidung der Gräfin von Devonshire, die Schilderung ihrer Entführung auf einem phantastisch geschmückten chinesischen Schiffe und ähnliches deuten auf die Märchenmanier hin, obgleich nicht zu zweifeln ist und es zahlreiche direkte Hinweise bestätigen, dass auch La Fontaines „Psyché" sie gleichfalls beeinflusst hat. Es fehlt selbstverständlich auch in den Feenmärchen nicht an einer

Fülle von Zügen, die auf die empfindsame Grundstimmung der Verfasserin schliessen lassen, aber sie hat sie aus Kunstverstand nicht so vorherrschen lassen, wie in ihren Romanen. Allzureiche Sentimentalität hätte den leichten phantastisch anmutigen Plauderton des Vortrags gestört, und selbst in den Rahmennovellen, z. B. „Dom Gabriel Ponce de Léon" oder „Dom Fernand de Tolède" werden ernstere Empfindungen mit jenem Gleichmut vorgetragen, den wir sonst bei den älteren italienischen oder spanischen Novellisten vorfinden. So wird genau wie im „Hypolite" auch im „Ponce de Léon"[104] die Handlung mit einer Sterbeszene eingeleitet, bei der es weder an „pleurs" noch an „sanglots" fehlt, aber in der Novelle wird auf diese ernste Exposition weiter kein Bezug genommen. Bei Madame d'Aulnoy und auch bei den anderen Schriftstellerinnen, die neben dem sentimentalen Roman jetzt auch noch die neue Modegattung, das Märchen, pflegen, ist nach dem Programm, das La Fontaine im Vorwort zur „Psyché" aufgestellt hatte, das Galante und die „plaisanterie" das wesentliche, und es spricht nur für die feste Stellung, die sich die Empfindsamkeit in der Literatur seit den tastenden Versuchen La Fontaines im Geschmack der Zeit erworben hat, dass man ihr jetzt, selbst in einem Genre, das sie zu seinen Zwecken gar nicht braucht, dennoch einen Raum gewährt.

Der grosse Erzähler meinte ja, dass das Wunderbare von „badineries" begleitet sein müsse, um

zu gefallen, jetzt wird, den modernen Neigungen folgend, auch noch die Empfindsamkeit als wirksame Ingredienz hinzugefügt. — Man muss nur beispielsweise das Märchen der Madame d'Aulnoy „La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri"[103] mit der ursprünglichen Fassung dieses Stoffes im „Pentamerone" des Giambattista Basile nebeneinander halten und sehen, wie das Gewebe des Italieners mit feinen, zarten Fäden der Sentimentalität durchzogen wird, um die Tendenzen der Verfasserin zu erkennen. Ihre Feen und Frauenfiguren in den Märchen sind echte Pariserinnen, die sie, wie die Heldinnen in ihren Romanen, gerne mit Gewändern „à la mode" bekleidet.[105] In ihrem Feenroman „Les Chevaliers Errans et le Génie familier" (1709)[106] wird, den Stimmungen entsprechend, sogar die Farbe der Pferde gewählt, das Ross des melancholischen Ritters Elmedor de Grenade war „noir comme geais", während das des stolzen, kampffreudigen Prinzen von Tunis „blanc comme de la neige" geschildert wird.[107] Und der gleiche Vorgang, wie bei ihrer Bearbeitung des Märchens aus dem „Pentamerone", wiederholt sich auch bei der Veröffentlichung ihrer so viel gerühmten „Mémoires de la cour d'Espagne" (1690),[108] in denen sie sich, abgesehen von einer grösseren Berücksichtigung und Betonung der Stimmung, so sehr an die „Mémoires de la cour d'Espagne de 1679 à 1681" vom Marquis de Villars, dem berühmten „Orondate" des Pariser Hofes, anschliesst, dass ein neuerer For-

scher das Werk der Madame d'Aulnoy nur als eine Kopie und Ergänzung des letzteren anerkennen wollte.[109]

Im dritten Bande ihrer „Kinder- und Hausmärchen“ haben die Brüder Grimm im Abschnitt, welcher die Literatur und Quellen behandelt, bei der Besprechung der „Contes des Fées“ der Gräfin d'Aulnoy, auf die künstlerische Verflechtung der Begebenheiten, auf die Abrundung und besonders auf die „öfters mit Gewandtheit ausgeführte Überarbeitung zu einem Roman“,[110] die sich bei ihren Märchen findet, hingewiesen. Sie haben damit treffend die wesentliche Eigenart aller dieser von den Romanschriftstellerinnen jener Zeit erzählten Märchen erkannt, denen es im Gegensatze zu den Perraultschen auf ästhetische Verschönerung des Stoffes ankam. Die Frauen witterten mit ihrem feineren Instinkte für den Geschmack des Publikums, dass die unersättliche Phantasie der Leser neben den Eheromanen noch anderer Reizungen bedarf, aber bei der Verfeinerung des inneren Lebens, bei der Verzärtelung des künstlerischen Geschmacks, bei der vorherrschenden Neigung, auch dem Unwahrscheinlichsten den Schein der Wirklichkeit zu geben, mussten auch diese Gebilde ihrer Einbildungskraft den Romanfiguren ihrer Zeit angeglichen werden und, wie sie „à la mode“ gekleidet erscheinen, so sollten sie auch in ihrem Fühlen und Empfinden durchaus auf die modische Note der Empfindsamkeit gestimmt werden. Es ist ja schon ein sehr charakteristischer

Zug, dass die Märchen von den meisten Erzählerinnen scheinbar nicht um ihrer selbst willen erzählt, sondern als unterhaltendes Intermezzo in eine romanartige Erzählung eingeschoben werden. Sie sollen nicht naiv geglaubt werden, sondern sollen den Menschen, die in den Rahmenromanen auftreten, in Stunden, da eine Pause in ihrem Handeln eintritt, in Zeiten der Krankheit, der Unruhe, der Langeweile eine Zerstreuung, einen Zeitvertreib gewähren. Diese bei den Novellensammlungen seit jeher übliche Einkleidung wird aber jetzt oft künstlerisch raffinierter und motivierter verwendet. Die Gräfin Julie de Castelnau Murat hat beispielsweise in ihrem Roman „Voyage de Campagne" (1699)[111] diese verbindenden und verknüpfenden Einschübe so diskret gebracht, dass sie wie ein wesentlicher Teil der allgemeinen Erzählung erscheinen. Die Gespräche der Romanpersonen werden so geführt, dass sich aus der Stimmung, aus dem Stoffe ganz ungezwungen die Gelegenheit ergibt, auch eine Gespenstergeschichte oder ein Märchen zu erzählen, und die meisterliche Art, mit der sie in den Zuhörern die Spannung, das Gruseln erregt, um im Augenblick der höchsten Steigerung, die Stimmung durch eine rationalistische Erklärung der mystischen Vorgänge in Behagen aufzulösen, verleugnet sie auch bei den Feenmärchen nicht. Sie mischt mit ausserordentlichem Geschick Märchenelemente in die realistische Erzählung und umgekehrt Wirklichkeit in die Märchen, und gestaltet auf diese Weise

das Ganze zu einem reizvollen, organisch einheitlichen Werke, in dem sich in ungezwungenster Weise und psychologisch fein motiviert Romantik und Realität in ihren Wirkungen ergänzen und erhöhen. Selbst deutliche Spuren einer romantischen Ironie sind nicht zu verkennen. Die Art der geselligen Unterhaltung, das Einflechten literarischer Urteile und Bemerkungen, Anspielungen und Hinweise auf die Technik der Erzählungen, alles weist deutlich auf die romantische Manier Ludwig Tiecks hin, dessen „Gesellschaft auf dem Lande" nicht nur im Titel an die „Voyage de Campagne" der Madame Murat erinnert. Hier tritt uns eine Kunst entgegen, die überlegen mit ihren Objekten schaltet, die mit feinstem Bedacht ihre Wirkungen berechnet. Da wird in den geistig hochstehenden Kreis, der sich auf dem Lande zu anregender Geselligkeit zusammengefunden hat und dessen einzelne Mitglieder durch die mannigfachsten Empfindungen und Leidenschaften innerlich erregt sind, eine Gesellschaft aus der Nachbarschaft „moitié Ville, moitié Campagne" eingeführt, die mit ihrem platten, affektierten literarischen Geschmack den Widerspruch der Anwesenden reizt. Diese hier neu hinzugekommenen „Dames campagnardes", die mit ihrer falschen Bildung, mit ihren „Livres à la mode" prunken und durch ihre pedantisch affektierte, plumpe Art, darüber zu sprechen, die Gesellschaft verletzen und verächtlich von den „Contes des Fées" sich abwenden, werden durch das Erzählen eines an-

mutigen Feenmärchens in zarter Weise bestraft. „Ce n'est pas", bemerkt die Dame, eine Verehrerin dieser Gattung, die sich anschickt, das Märchen vorzutragen, „que je n'admette point d'autres lectures; au contraire, je ne conte celle-ci comme un amusement: mais il faut convenir, que quand ces sortes d'Ouvrages sont conduits avec l'ordre que l'Art y met; que les passions y sont tendres et l'imagination s'y jouë d'un air brillant et délicat, il faut, dis-je, convenir, que les heures passent des momens dans cette douce occupation; et qu'à peine le tems seroit-il plus court avec un amant aimé."[112] Und nun beginnt sie ihre kleine Erzählung, von der sie vorher bemerkt, dass sie zwar nicht neu sei, sie sei schon „dans un temps où l'esprit étoit un peu plus à la mode qu'à présent" erzählt worden, aber soviel „d'art" darin enthalten sei, dass sie um die Erlaubnis bitte, sich nicht allzusehr an den Text halten zu müssen, sondern „quelques embellissements", die sie für nötig halte, anzufügen. Es ist allerdings dann nichts anderes, als ein kleiner, empfindsamer Roman zwischen einer schönen Prinzessin und einem vermeintlichen Fischer, der sich später auch als ein Fürst von hohem Geblüte entpuppt, nur von einer flüchtig ausgeführten märchenhaften Nebenhandlung umrahmt.

Die Erzählerin berichtet am Schlusse selbst über ihre Methode. „Lorsque j'eus fini mon Conte, chacun s'empressa à me donner des loüanges, que je n'avois sans doute pas méritées, et l'on voulut

sçavoir ce que j'y avois ajoûté. Premièrement, répondis-je, je l'ai narré à ma manière; j'ai ôté une simplicité, qui le rendoit très-court. Toute l'avanture d'Isaline et de Delfirio (so heissen die Liebenden), leur noms et ceux du reste des acteurs, tout cela est de moi, et je ne crois pas me vanter beaucoup en l'avouant: il n'y a point de ce merveilleux qu'on voit dans tous les autres Contes de cette espèce, mais aussi est-il considérablement plus court: j'ai voulu en retrancher les Fées, pour voir si je pourrois rendre mes amans heureux, sans le secours de ces bonnes Dames, qui sont justement les Dieux de la Machine, que les anciens condamnoient tant."[113]

Diese Erzählung ist deswegen bemerkenswert, weil sie ein lehrreiches Beispiel für die Vermischung der Formen bietet und uns zeigt, wie die Frauen bemüht waren, auch diese neue Modeliteratur ihren empfindsamen Anschauungen und Tendenzen dienstbar zu machen, durch Ausscheiden des allzu Phantastischen sie ihren Romanen anzupassen. Andererseits sind in der „Voyage de Campagne" fortwährend Schilderungen landschaftlicher Schönheiten oder grotesker Menschen mit der kühnen Phantasie der Märchenerzählungen dargestellt, mit einem wahren Behagen eine Fülle der wohlschmeckendsten Speisen aufgezählt und beschrieben, und auch der Märchenton so festgehalten, dass die Erzählerin einmal beim Anblick solcher Herrlichkeit ganz entzückt ausruft „Quelle est la Fée favorable, qui prend ainsi soins de nos plaisirs?"[114]

Alle Mittel, um sentimental-romantische Stimmungen zu erwecken, werden ausgenutzt. Dunkle Grotten, aus denen geheimnisvolle, wunderbar schöne Chöre erklingen, wie durch einen Zauber hingestellte, reich beladene Tafeln, man wandelt bei Mondlicht durch dunkle Alleen, in die bei Tage das Sonnenlicht nur verstohlen hineinscheinen kann, dazwischen tauchen geheimnisvolle, weissgekleidete Gestalten auf, und anknüpfend an die für alles Zauberhafte und Schaurige besonders empfänglich gemachten Stimmungen, werden dann Gespenstergeschichten und andere düstere, mystische Erlebnisse berichtet. Mit wenigen Strichen wird dann meisterhaft der Eindruck dieser Erzählungen auf die einzelnen Zuhörer geschildert, und während die einen durch Spott sich von ihrer ernsten Stimmung zu befreien suchen, erklärt ein anderer offen, er sei nicht ungläubig und wenn er irgend einer Philosophensekte sich anschliessen würde, so wären es die Kabalisten. „Je sçai bien", sagt er, „qu'ils ne sont pas à la mode, et qu'il faut dire Vive Descartes, pour donner dans le grand goût. Mais les bons Cabalistes croyent avec soumission les choses qui prouvent l'immortalité de l'âme; et ils ont avec cela bien des bonnes raisons physiques, qui prouvent la possibilité des apparitions." [115] Dieser ironische Hinweis auf die damals herrschende Modephilosophie deutet gleichzeitig auf die in jener Zeit verbreitete Neigung hin, im Sinne des grossen Denkers mit dem „lumen naturale" in dieses dunkle Gebiet der phantastischen Welt hineinzuleuchten, es bis zu einem gewissen Grade ratio-

nalistisch zu erklären und dadurch lebensfähig und existenzberechtigt zu machen. Hat man doch in neuerer Zeit die Feen des Perrault wegen ihres logischen Handelns als „Cartésiennes“ bezeichnet.[116]

Es ist nicht ausgeschlossen, dass gerade diese Entwicklung der Feenromane noch mehr als ihr heidnischer Charakter die Opposition der kirchlichen Orthodoxie gereizt hat, und der Abbé Faydit hat in seiner pedantischen, kleinlich engherzigen und gleichzeitig fanatisch wilden Kritik des Fénelonschen „Télémaque“, in der „Telemacomanie ou la Censure et Critique Du Roman intitulé, Les Avantures de Télémaque Fils d'Ulysse“ (1700),[117] es an entrüsteten Angriffen nicht fehlen lassen. Er ruft der Dame, an die angeblich seine gehässig unduldsamen Auseinandersetzungen gerichtet sind, nachdem er ihr vorgeworfen, dass sie infolge ihrer Lektüre des Don Quijote, des Père Gautruche, Scudéryscher Romane oder der von der Desjardin auch „les manières de ces Auteurs et Autrices Galantes“ angenommen habe, zu: „Mais cela ne fait pas honneur à votre charactère, et je vous pardonnerois plûtôt d'avoir passé les journées entières dans le cabinet de Madame Guyon pour étudier sous cette nouvelle Priscille toutes les illusions de son Fanatisme, que d'avoir donné un moment d'attention à mes Damoiselles de la Force et Castelnaut, pour apprendre d'elles le secret de faire de beaux Romans. Cette seconde science n'est guères moins opposée à la sainteté de votre état que la première; et les siècles avenir auront

de la peine à comprendre comment de ce haut état de contemplation, de ravissement et d'extase, et d'une oraison si sublime, où la dévotion vous avoit élevé, vous êtes tout d'un coup tombé dans la basse région de faiseurs de Romans, des Perraults et des Perroquets.“ [118]

Da er aus der Überfülle der Romanschreiber nur die Murat, die de la Force und Perrault herausgreift, so ist kein Zweifel, welche Erzählungsgattung er mit seinem Zorne trifft, auch wenn er nicht später dem Bischof von Cambrai die „Grotes enchantées“ und andere Märchen- und Zaubermotive vorgeworfen hätte. Von der Bedeutung des mystischen Quietismus der Madame Guyon für die Vertiefung des seelischen Lebens ihrer Zeitgenossen und die indirekte Wirkung auf die Empfindsamkeit und die sentimentalen Romane hatte der literarisch-kritische Inquisitor keine Ahnung, sonst hätte er wohl der Dame, um deren Seelenheil er sich so besorgt zeigte, nicht — wenn auch nur halb widerwillig — den Verkehr mit dieser Freundin des angegriffenen Fénelon gestattet. Dass diese Empfindsamkeit auch in der Feenliteratur sich geltend macht, haben wir gesehen, und ihr innerer Zusammenhang wird in der „Voyage de Campagne“ der Madame Murat auch dadurch bekundet, dass neben den sentimentalen Märchen auch kleinere sentimentale Erzählungen bunt durcheinander geboten werden. Eine von ihnen ist besonders charakteristisch. Es ist wieder eine jener Geschichten, die ein psychologisches Problem auf-

rollen. Der Erzähler berichtet in einer interpolierten Novelle ein Abenteuer, welches „sans être chargée de grands événements, est pourtant des plus singulières“. Es handelt sich um die merkwürdige Liebesneigung einer Frau, die ihrem Geliebten untreu geworden ist, ohne ihn aufgeben zu wollen, weil sie, wie sie selbst eingesteht, nur einer, gewiss vorübergehenden, sinnlichen Regung zum Opfer gefallen ist. „Vous êtes une copie bien imparfaite de la Princesse de Clèves: Votre crime est plus entier et plus outrageant,“ [119] ruft ihr der entrüstete Liebhaber zu, als sie ihm das Geständnis ihrer neuen Leidenschaft macht. All sein demütiges Bitten, Flehen und Weinen, alle Erniedrigungen können sie nicht in ihrer Gesinnung ändern. Als er aber, um sich zu rächen, ein Interesse für eine andere heuchelt, schreibt sie ihm einen Brief, der ihm einen Einblick in ihr eigenartiges Empfinden gewährt. „Vous voulez donc m'abandonner? et mes égaremens, au lieu de vous donner de la pitié, n'ont excité que votre courroux? Ne pardonne-t-on jamais rien au caprice de l'étoile? elle n'a agi que trop bizarrement sur moi: j'ai été entrainée à vous faire une espèce d'infidélité, où les yeux seuls ont eu part, tandis que mon cœur se conservoit à vous. Mais vous, Chevalier, vous aimez Madame de . . . . . parce que vous la voulez aimer. C'est de sang froid, que vous m'offensez: j'aurai peut-être la douleur de vous trouver véritablement engagé, quand je vous propose un retour sincère,

et durable."[120] Aber sogar diese „délicates distinctions", die er selbst als falsch und verkünstelt erklärt, reichen aus, um den schwachen Mann reuig zu ihr zurückzuführen, das eine Wort, dass er sie liebe, genüge, meint er, um seine Schwäche zu erklären, ja diese blinde Leidenschaft bringt ihn in seiner Tollheit so weit, dass er sich mit seinem glücklichen Rivalen schlagen wollte, als dieser die Geliebte verlassen hat, bis ihn endlich die Wiederholung solcher Vorfälle und die Entfernung so weit beruhigen, dass er seine Beziehungen zu ihr löst und sich mit einer reinen Freundschaft für sie begnügt. Falls Madame Murat — wie es Pigoreau in seiner „Petite Bibliographie biographico-romancière" tut[121], — der 1696 zuerst erschienene Roman „La Comtesse de Châtaubriant, ou les Effets de la jalousie" zuzuschreiben ist, — er ist von dem unter ähnlichem Titel erschienenen handwerksmässig geschriebenen Roman von Pierre Lescouvel (1695) zu unterscheiden — dann hat die Verfasserin es jedenfalls schon vorher verstanden, die sonderbarsten Formen der Eifersucht darzustellen, ebenso wie sie in ihren „Mémoires de Mme. la Comtesse de M*** avant sa retraite, ou Défense des Dames, dans laquelle on verra que souvent il y a plus de malheur que de déréglement dans la conduite de femmes", die 1697, also zwei Jahre vor der „Voyage de Campagne" veröffentlicht wurden, schon die merkwürdige Theorie von dem Determinismus der Liebe gepredigt hatte. — In einem angeblich von ihr stammenden Ge-

dichte finden sich einige Verse, die in spielender Weise die Unzuverlässigkeit in der Liebe zu begründen suchen:

Faut-il être tant volage?
Ai-je dit au doux plaisir.
Tu nous fuis, las! quel dommage,
Dès qu'on a cru te saisir.
Ce plaisir tant regrettable
Me répond: Rend grâce aux dieux.
S'ils m'avaient fait plus durable,
Ils m'auraient gardé pour eux.[122]

Die Memoiren der Gräfin Murat, die schon durch ihren Titel sich als eine Art Gegenschrift gegen die noch zu erwähnenden, fälschlich „Mémoires de St. Evremond" betitelten: „Mémoires de la Vie du Comte D*** avant sa Retraite" des Abbé P. de Villiers geben, wollen als eine „Défense des Femmes" gelten — so nennt sich auch eine andere Ausgabe aus dem gleichen Jahre (1697) — gegen die Angriffe, die jener Autor gegen die Beständigkeit und Treue der Frauen in der Liebe richtet. Aber während sie — ihr eigenes, stürmisches Leben mag ihr manche Erfahrung zugeführt haben — mit einem starken Anflug von Frivolität diesen Mangel an Ausdauer in der Liebe nicht etwa leugnet, sondern nur durch eine ausserhalb des Willens liegende psychologische Kausalität zu motivieren versucht, hat eine andere Modeschriftstellerin jener Zeit, die sittlich gefestigtere Catherine Bedacier, unter ihrem Frauennamen Madame Durand besser bekannt, in ihrem „Comte de Cardonne" (1702),[123] einem in Sizilien spielenden Roman, die sieghafte Macht

der Beständigkeit, die „Constance victorieuse“ dargestellt und in ihrem schon früher erschienenen Hauptwerke, der „Comtesse de Mortane“,[124] (1699) den endlichen Triumph des treu ausharrend Liebenden über alle Intriguen geschildert. Aber weniger wegen dieser Tendenz als weil er in sich in einem von keinem bisherigen Romane erreichten Masse alle Elemente der Empfindsamkeit in sich vereinigt, darf er auf eine eingehendere Betrachtung Anspruch erheben. Abbé Lenglet de Fresnoy (Gordon de Percel) rühmt ihn schon als „assez bien écrit“. Der zweite Teil, meint er, sei „plus intéressant que le premier, et si l'on retranchoit un tiers, avec quelques termes un peu trop populaires, ce seroit un de nos plus jolis Romans. Les Caractères y sont bien marquez, et bien soutenus, et les évènemens en sont singuliers, quoique naturels.“ [125] Ohne langwierige Exposition setzt der Roman ein. Zwei Freundinnen, die schöne Comtesse de Mortane und Madame de Marigue, die schon die erste Jugend überschritten hat, unterhalten sich, und aus den zögernd gemachten Geständnissen der ersteren erfahren wir bald den Grund ihrer sichtbaren seelischen Verstimmung und Verzweiflung. Gefesselt an einen Gatten, den sie hasst, hat sie ihre Liebe mit aller Kraft, deren sie fähig ist, dem Marquis de Rucille, der mit seinen körperlichen Vorzügen, mit seiner „belle âme“ den denkbar schärfsten Gegensatz zu jenem bildet, zugewendet. In dem Berichte über die Entstehung und das Wachsen dieser Neigung spart sie nicht

mit den unscheinbarsten Einzelheiten. „Je m'amuse“, sagt sie zu ihrer Freundin, „à de petites choses qui vous paroîtront indifférentes; mais tout importe quand on aime; et si vous sçaviez l'impression que firent ces premiers mouvemens, vous me pardonneriez le souvenir que j'en ai.“[126]

Einer der ersten Besuche bei Hofe, den das junge, sechzehnjährige, eben aus dem Kloster geholte Mädchen macht, führt ihr den Marquis entgegen. Es war eine Liebe auf den ersten Blick, an die sie früher selbst nie geglaubt hatte, und ihr unschuldiges Herz kostet alle Qualen einer solchen neu entstandenen Leidenschaft durch. Sie, die ihre ganze Welt- und Menschenkenntnis aus den Romanen sich geholt hat, die sie im Kloster gelesen, sucht, selbst erstaunt über diese Regungen, sich in Selbstgesprächen Klarheit über ihr Empfinden zu schaffen. „Je ne sçai si tous ces Romans, que j'avois lûs à la dérobée, m'avoient appris à parler ainsi seule, ou si c'est une suite de l'amour; mais il est certain que je faisois souvent de ces soliloques.“[127] Leichte Beziehungen, die Rucille zu einer koketten Herzogin hat, werfen die ersten Schatten auf die junge Liebe, die sich zu schweren Wolken verdichten, als das Mädchen durch ihre ehrgeizige und hartherzige Mutter gezwungen wird, dem ihr unsympathischen Grafen von Mortane die Hand zu reichen. Mehr tot als lebendig wird die Unglückliche zum Altar geführt, wo sie den verzweifelten Geliebten, an ein Geländer gelehnt, verhüllt mit seinem Mantel erblickt. „Sa vûe me pensa

causer un évanouïssement; mais la frayeur de passer pour une Héroïne de Roman me fit rappeller toutes mes forces.“ [128] Bald unternimmt Rucille die abenteuerlichsten Versuche, sich ihr wieder zu nähern und nur die Feigheit des Gatten lässt es nicht zu einem blutigen Konflikt zwischen beiden Männern kommen. Aber gerade diese Vorgänge steigern die Gefühle der Verachtung für den einen, wie die der Liebe und Zärtlichkeit für den andern. Zwei volle Jahre vergehen ohne dass sich die Liebenden nähern können, obgleich er die Gräfin überallhin verfolgt. Da tritt die schon erwähnte Herzogin wieder in den Vordergrund und erweckt tausend Qualen der Eifersucht im Herzen der liebenden Frau. „— — il ne songe peut-être plus à moi; un amour pur, séparé du commerce des sens, ne peut l'accommoder“, sagt sie sich selbst, „mais, ajoutois-je, je suis injuste de vouloir une adoration éternelle, quand je lui défens jusqu'à la parole. Hélas! cette privation me coûte autant qu'à lui; qu'il me donne du moins le plaisir frivole de m'en croire aimée éternellement, puisque je l'aimerai toute ma vie.“ [129] Mit einer grausamen Offenheit gegen sich selbst zerfasert die Gräfin Mortane ihre Empfindungen. Derartige wahre Seelenporträts, wie sie uns hier eines von sich bietet, ohne selbstgefällige Retouchen, waren damals noch selten. Eine Autodidaktin der Liebe, lernt sie jetzt alle Seligkeiten und all ihre Pein kennen. „Ma jalousie m'y faisoit découvrir de nouveaux charmes — — — tout se présentoit à mes yeux sous une forme nouvelle:

je n'étois plus cette femme sévère qui s'allarmoit des soins d'un Amant; j'étois une tendre Amante, qui ne pouvois me résoudre à le perdre; et la vanité se joignant à mon inclination, me fit juger qu'il étoit honteux, que mon Esclave retournât à son premier vainqueur.“ [130] Und so fallen immer neue Lichter in dieser Beichte, die sie ihrer teilnehmenden Freundin ablegt, auf ihre Seelengeschichte, immer deutlicher tritt uns das Bild ihrer psychischen Entwicklung entgegen, wir sehen, wie ihr weibliches Fühlen erweckt wird und zahllose, ungeahnte Kräfte in ihrem Inneren auftauchen, wie aus dem weltunerfahrenen Zögling des Klosters ein leidenschaftlich liebendes Weib wird. Das alles vollzieht sich nicht ohne heissen Kampf. Dazwischen wehrt sie sich mit aller Kraft gegen die Glut, mit der sie die Liebe des Freundes umflammt. „On ne peut arriver à mon cœur que par une noblesse de sentimens qui aille jusqu'à la chimère“ ruft sie ihm abwehrend zu, aber alles verbindet sich gegen sie, selbst die Musik wird zu Hilfe gerufen, um in ihr weiche, zärtliche Stimmungen hervorzurufen. In dem kleinen, dichten, anmutigen Gehölze, in dem sie in Gesellschaft ihrer Freundin und des Geliebten bei neigendem Tage wandelt, ertönen mit einem Male wunderbare, harmonische Akkorde! Eine Bratsche, Geige und Theorbe, von berühmten Meistern gespielt, erklingen! Auch ohne dass es geschildert wird, kann man sich dieses Bild ausmalen! Eine Szene, in der sich die graziöse Anmut einer der Watteauschen „Fêtes galantes“

mit der süssen Sinnlichkeit eines „Concert champêtre“ von Giorgione zu bestrickender Wirkung vereinigen! Eine solche bange, schwüle Stimmung umschwebt auch die Liebenden, deren Seelen in Sehnsucht zueinander streben, deren Augen wie weltvergessen in einander sich versenken. „La simphonie met naturellement le cœur dans une disposition tendre, et quand il s'y joint une véritable passion, elle ajoûte infiniment au plaisir qu'elle donne: mais la vûe de l'objet aimé cause une sensibilité dont rien n'approche; chaque ton porte au cœur; et Madame de Mortane s'étant insensiblement laissée charmer par ce petit concert, prenoit dans les yeux de Rucille une langueur et un amour qu'il y laissoit voir, depuis qu'il adoroit sa belle Comtesse: leurs regards se confondoient, ils avoient oublié tout le reste du monde.“ [131]

Diese Stimmungen und Verhältnisse nehmen bald eine andere Wendung als der Graf von Mortane an den Blattern erkrankt und von seiner Frau furchtlos und hingebend gepflegt wird. Als sie die Gefahr erkennt, in der ihr Gemahl schwebt, werden alle ihre zärtlichen Empfindungen für Rucille durch das Mitleid, einen noch jungen Mann, der sie leidenschaftlich geliebt hatte, sterben zu sehen, verdrängt. In seinen Delirien nennt er öfter den Namen seines Rivalen und diese unbeabsichtigte Mahnung wirkt auf die empfängliche Seele der Gräfin so mächtig ein, dass sie, nach dem Vorbild der Princesse de Clèves, in ihrer Gewissens-

not und aufrichtigen Trauer um den Gatten jeden Gedanken einer Annäherung an den Geliebten fast brüsk zurückweist und sich in die Einsamkeit, abgeschlossen von allem Verkehr mit den Menschen, zurückzieht. Ihre Freundin, Madame de Marigue, die auch jetzt warm für den Marquis eintritt, sucht sie durch die Erzählung ihrer eigenen Lebensschicksale zu bekehren, aber vergebens. Erst als einige Zeit verstrichen war und sich die Jugend im Herzen der trauernden Witwe wieder langsam zu regen beginnt, vermag sie dem Ansturm, den die Freundin gegen ihr „raffinement de vertu“ unternimmt, nicht zu widerstehen und fängt wieder langsam an, einigen Anteil für Rucille zu zeigen. Diese Stimmung nützt Madame de Marigue aus und schmuggelt den sie um Hilfe bestürmenden Marquis unter der Verkleidung einer ihrer Gasconer Verwandten in weiblicher Tracht in das Landhaus der Gräfin ein, die bald den Geliebten erkennt, zuerst darüber erschreckt ist, aber ihn doch duldet. Ein von der Mutter der Gräfin unterstützter Bewerber und jene Herzogin, die von ihrer früheren Beziehung her Rucille noch liebt, entdecken gleichfalls bei einem Besuche diese Maskerade und schliessen, von glühender Eifersucht angefacht, nun einen Bund, sich durch Intriguen gegenseitig zur Erreichung ihrer Ziele in die Hände zu arbeiten. Durch geschickt angelegte Pläne, durch Verleumdungen bringen sie die Gräfin dazu, an der Treue und Verschwiegenheit ihres Geliebten zu zweifeln und führen, unterstützt von

der ehrgeizigen Mutter, die ihre Tochter mit dem vornehmeren Bewerber, einem Herzog, vermählt sehen möchte, Zerwürfnisse der Liebenden herbei, die eine dauernde Trennung zur Folge gehabt hätten, wenn nicht die aufopfernde selbstlose Freundin, Madame de Marigue, durch ihren Eifer und ihre ständige Vermittlung endlich doch das Paar versöhnt und mit Hilfe mächtiger Fürsprache zum ersehnten Ziele der dauernden Vereinigung gebracht hätte. Eine im engsten Kreise gefeierte, stille Hochzeit krönt das Glück der so schwer geprüften Liebenden. — Die Darstellung der hier in gedrängter Form mitgeteilten Ereignisse ist aber im Roman fortwährend von den Schilderungen innerer Vorgänge, seelischer Erlebnisse und der mächtig dahinflutenden Empfindung der Hauptbeteiligten unterbrochen und umrankt. Mit feinsten Strichen werden wiederholt die „situations d'esprit" der Gräfin gezeichnet und mit einer überlegenen Kunst alle Mittel, weiche, sentimentale Stimmungen zu erzielen, ausgenützt. So findet die erste Begegnung zwischen der Gräfin und dem als Frau verkleideten Marquis in einem reizvollen Gartenhause statt, das allen Zauber der Natur und Kunst in sich vereinigt. „Le Platfond avoit été peint par une sçavante main: il représentoit la belle Aurore répandant des larmes, qui se convertissoient en fleurs; sa beauté étoit parfaite, et tous les ornemens que lui attribuent les Poètes, lui étoient prodigués."[182] Kein Wunder, wenn Rucille in dieser Umgebung seine Empfindungen sich verdoppeln

fühlt, „ce beau lieu lui causa mille transports et mille désirs“ und auch die Gräfin, deren Herz bewegt war, sich beim Vogelsang und dem Rauschen der Kaskaden in süsse Träumereien versenkt.

Welch subtile Empfindungen jetzt zum Ausdruck gelangen, zeigen einzelne Äusserungen der Heldin. Der Marquis hatte ihr, um sie über sein Verhältnis zur Herzogin aufzuklären, die Geschichte dieser nicht tiefgehenden Jugendneigung erzählt und tatsächlich dadurch ihre Eifersucht zum Schweigen gebracht. Als aber später Zweifel an seiner Aufrichtigkeit auftauchen, werden sie durch die Erinnerung an diese Bekenntnisse bestärkt. „Eh!“ sagt die Gräfin Mortane zu Frau von Marigue, die zu seinen Gunsten spricht: „c'est là ce qui confirme son caractère, il me dit du mal d'une femme dont il est aimé. Il lui va confier les bontés que j'ai pour lui.“ [133] In welch bewegter Sprache, in der die Erregung vibriert und dabei doch den schlichten, natürlichen Ausdruck beibehält, sind jetzt die Briefe in diesem Roman geschrieben. „Vous avez raison“, schreibt einmal Rucille an die Gräfin, „Vous avez raison, divine personne; mais faut-il avoir toujours raison quand on aime? Un peu de dérangement, un peu d'inquiétude, prouveroient bien mieux ce que je ne puis perdre sans mourir.“ [134] Aber auch die Nebenpersonen sind in vollster Lebenswahrheit gezeichnet. Nirgends Flüchtigkeiten in der Begründung, kein Ausweichen vor den Schwierigkeiten, kein bequemes Hinweggleiten über die Logik des Her-

zens, keine Konzessionen zu Gunsten der Romanzwecke! Überall natürliche, echt menschliche Empfindungen, Licht und Schatten in richtiger Verteilung, das Gefühlsleben im engsten Zusammenhang mit dem Charakter und Temperament, überall erlebte Leidenschaft, erlebtes Leben! — Ja man könnte eher vermuten, dass aus künstlerischen Rücksichten, soweit die tatsächlichen Ereignisse in Betracht kommen, die Phantasie der Erzähler sich freiwillig beschränkte. Die Furcht, durch bunte Geschehnisse den Verdacht zu erwecken, es auf einen romantischen Roman älteren Stils abgesehen zu haben, hält sie von jeder abenteuerlich anmutenden Erfindung ab, und wo eine solche gelegentlich auftaucht, wird sie so gründlich motiviert, mit solcher Deutlichkeit auf das Ungewöhnliche hingewiesen, dass der Leser sofort beruhigt wird. Mit einer gewissen Absicht wird immer wieder auf die phantastische Welt der Romane als einem Gegensatz gegen das echte Leben hingewiesen, mit vollem Bewusstsein sind die alten ausgetretenen Geleise einer arrangierten Kunst verlassen und die krausen Wege der Wirklichkeit betreten. Bei scharfem Zusehen kann man sogar einzelne Bemühungen, die Unterströmungen der Seele darzustellen, entdecken. — Langsam dämmern die neuen Kunstideale heran, die sich erst späteren Geschlechtern in voller Tageshelle zeigen.

Aber was hier zögernd sich aus der Seele des Schaffenden loslöst, ist nicht etwa nur das Eigen-

tum oder die Eigenart eines einzelnen. Diese Fortschritte sind allmählich ein Besitztum der Zeit geworden. Es wäre ein Wunder gewesen wenn die hohe, künstlerische Kultur der Franzosen im Zeitalter ihres grossen Ludwig nicht endlich auch an das Stiefkind aller Kunstdichtung, an den Roman, etwas von ihrem Glanze abgegeben, wenn sie nicht auch ihn in ihren Bann gezogen hätte. Äussere und innere Wahrheit ist jetzt das Losungswort dieser grossen Gruppe von Romanen geworden, die hauptsächlich von Frauen und auch für Frauen geschrieben sind. Schon Fontenelle, dem man ja selbst einen Anteil an einzelnen Romanen dieser Gattung, besonders an denen der Madame Bernard, zugesprochen hat, weist in seinen „Réflexions sur la Poétique" auf diese Entwicklung hin. „Nous ne connoissons pas nous mêmes," sagt er, „combien les Romans de notre siècle sont riches en ces sortes de traits, et jusqu'à quel point ils ont poussé la science du cœur."[135] „La science du cœur" das ist der Angelpunkt aller Erzählungskunst, und um die Erkenntnis der menschlichen Seele mühen sich alle Romandichter, soweit sie nicht zur Gruppe der romantischen Pamphletisten und Historienschreiber gehören, ab. „Vérité", „vraisemblance" sind die Losungsworte, denen sie alle folgen.

Wie allgemein dieses Streben geworden ist, zeigen die zahllosen Romane der handwerksmässig produzierenden Schriftstellerinnen, und die Wertschätzung, die es bei den Lesern gefunden

hat, lässt sich aus den reklamhaften Anpreisungen der Vorreden schliessen, mit denen das Publikum angelockt werden soll. Der Verleger der „Amours d'Eumene et de Flora, ou Histoire véritable des Intrigues Amoureuses d'une grande Princesse de notre Siècle" (1704) preist sein Werk, das er „aux Dames" gewidmet hat, mit den Worten an „— — — vous n'y verrez pas de ces Avantures absurdes, ridicules, sans vrai-semblance, et qui donnent du dégoût; vous n'y lirez pas de ces combats sanglants, à toute outrance, et à chaque pas, toutes choses plus capables d'effrayer et de chagriner que de réjoüir et de plaire, parce que la vérité de l'Histoire à laquelle on s'est attaché, ne souffre pas de ces sortes de fictions." [136] Wird hier die Wahrheit der äusseren Vorgänge hervorgehoben, so bemüht sich der anonyme Verfasser vor allem die Echtheit der dargestellten Empfindungen zu erweisen und deutlich zu machen, und lässt es bei keiner bewegteren psychischen Erregung, bei keinem inneren Erlebnis an Reflexionen, die diesem Zwecke dienen sollen, fehlen. Der Roman selbst ist trotz der Vorrede, trotz den Versicherungen des Verfassers oder der Verfasserin nach keiner Richtung historisch, und er könnte, wenn nicht gelegentlich von der Rachsucht einer Prinzessin gesprochen würde, überall und in jedem Kreise spielen, denn das Grundmotiv, die „Différence d'état", die eine Vereinigung zweier Liebenden nicht gestattet, und sie daher ein geheimes Liebes-

verhältnis unterhalten lässt, das zuletzt durch die Untreue der Geliebten aufgelöst wird, könnte ebenso gut auch in bürgerlichen Kreisen zur Darstellung gebracht werden. Aber welcher Eifer wird entwickelt, um die Realität des Inhalts, der handelnden Personen und vor allem ihres inneren Lebens zu bekräftigen! Es werden dafür z. T. neue technische Mittel verwendet, durch die allein der Roman schon eine gewisse Bedeutung erhält. Es ist die Icherzählung eines an den Vorgängen völlig Unbeteiligten, der die Geschichte zu seiner Zerstreuung aus dem Gedächtnisse niederschreibt wie er sie, da er die Hauptpersonen persönlich gekannt, gelegentlich in Erfahrung gebracht hat. Neuartig an dieser Form ist, dass er sich nicht begnügt, diese Ereignisse wie er es ankündigt „fort simplement" und objektiv zu berichten, sondern seine Meinungen, Reflexionen und subjektiven Werturteile über die Menschen, ihre Handlungen und Empfindungen, sowie moralisierende Betrachtungen und endlich Bemerkungen, die die Technik seiner Erzählung betreffen, reichlich einstreut. Wenn er von dem Standesunterschiede des Liebespaares spricht, so fügt er gleich hinzu „c'est assez m'expliquer sur cette différence d'état, le Lecteur la trouvera assez grande, pour juger de combien de difficultez, de douleurs, et de peines mon amant fut agité." [137] Über die Heldin, die er unter dem fingierten und motivierten Decknamen Flora verbirgt, sagt er „je voudrois bien dire quelque chose de sa personne, sans entre-

prendre de faire un portrait, je me sens trop foible pour la représenter aussi belle, je n'en peux donner qu'une ressemblance imparfaite, comme ces mauvais peintres qui peignent grossièrement les traits, mais qui pour ainsi dire, ne sauroient peindre l'âme."[138] Immer wieder wird der Leser apostrophiert. Bald entschuldigt er sich bei ihm wegen der Schilderung intimer Seelenzustände und sucht seine Kenntnis derselben zu erklären. „Le Lecteur ne doit pas être surpris que je rapporte les plus sensibles combats qui se passoient jusque au fond de l'âme de cette jeune amante, et même tout ce qui semble qu'elle ne devoit jamais confier. Elle n'avoit rien de caché pour Julie, et par la suite Julie n'eût rien de secret pour moi."[139] Dann ist er wieder um den Eindruck besorgt, den eine etwas lebhaftere Empfindung auf den Leser machen könnte. „— personne n'étoit capable de prendre de si étranges résolutions que lui" erzählt er vom Helden, aber gleich fügt er hinzu: „et si le Lecteur pouvoit le connoître comme moi, il ne craindroit pas que ce portrait de désespoir fut une fiction de l'Autheur: je peux l'assurer au contraire; qu'il ne trouvera rien de romanesque dans cette Histoire, qui sera toute vraye, comme je l'ai promis."[140] Es ist nicht zu leugnen, dass diese subjektive Art, zu erzählen, sich bei jeder Gelegenheit mit dem Leser in Rapport zu setzen, ihn zur Teilnahme an den mitgeteilten Ereignissen und Stimmungen aufzufordern etwas ungemein Frisches und Fesselndes

hat. Mit ebensoviel Temperament dringt er aber auch in das Innere seiner Figuren, und weiss auch aus ihnen mehr als mancher gewissenhaft und bedächtig malende Autor herauszuholen. Er verbindet hier geschickt die alte und neue Technik. In Form von Selbstgesprächen enthüllen die Helden ihre psychischen Emotionen, aber sie erhalten bei ihnen den Charakter einer unausgesprochenen Reflexion. Wenn er in wortreichen Ausführungen seine Heldin über den Konflikt sich äussern lässt, der sich aus ihrer Liebe zu einem im Range tief unter ihr stehenden Manne und ihrem Ruf ergibt, fügt er sofort hinzu „Ne soyons point surpris des douloureux combats qui se passoient dans le fond du cœur de cette belle personne.“[141] Wo er aber die Personen wirklich sprechen lässt, geschieht es stets der Situation entsprechend, und in erregten Augenblicken, auch „confuse et déseperée“ oder „en désordre“.

Es sind Menschen mit einem hochgehenden Empfindungsleben und nervöser Beweglichkeit der Seele, die die Heimlichkeit ihrer Liebe gleichzeitig empfänglicher und reizbarer für die Leidenschaft macht. „Il vouloit souffrir“, heisst es vom Liebhaber, der ebenso wie die Geliebte mit einer wahren Wollust, trotz allen Bedenken und Einwänden, die er sich selbst macht, in schmachtender Liebe sich verzehrt. „Son amour étoit pour lors un amour tout languissant: sur quoi“, fügt der Autor hinzu, „je remarquerai en passant; que c'est le degré de l'amour qui doit faire le plus de plaisir; que

j'estime que l'on seroit très heureux de parvenir à ce terme, si l'on pouvoit y demeurer; puisqu'il est vrai qu'aimer simplement, ne touche, ni n'anime assez, et laisse le cœur dans une situation trop paisible; que brûler est un état violent, qui trouble et renverse tous les sens; que languir, est un état doux et sensible, qui nous occupe avec une certaine douceur qui nous laisse goûter un je ne sçai qui de tendre, qui se répand dans nos veines, et circule insensiblement avec toutes les gouttes de notre sang.“ [142] Diese warme Schilderung der empfindsamen Liebe — der Verfasser meint, dass alle zärtlich gestimmten Personen ihm diese Abschweifung gerne verzeihen würden — entspricht auch der Liebe, wie sie uns in diesem Roman entgegentritt, nur mit der einen kühnen Erweiterung, dass uns hier zum ersten Male in einem empfindsamen Roman auch die sinnliche Liebe in apologetischer Beschreibung als ein bedeutsamer Faktor im Seelenleben der Menschen erscheint. Oder nennen wir es mit dem richtigen Worte, das ja bald das Schlagwort der Zeit geworden war, „Volupté“! Die menschlich freie Auffassung des Geschlechtlichen, wie sie in der Renaissance herrschte, die cynische, wie sie durch die Facetien und Novellenliteratur gepredigt wurde, sie vereinigen sich mit der vergeistigten, vergöttlichenden, ritterlichen aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und der sentimentalen aus dem Zeitalter Ludwig XIV.

zu einer neuen Variante der sentimentalen Wollust, die ihre Herrschaft über die Sinne und über die Seele der Menschen des achtzehnten Jahrhunderts mit unwiderstehlicher sieghafter Macht inauguriert! Edmond und Jules de Goncourt haben ihre Triumphe mit der hingebenden Liebe eines Troubadours besungen und in Bildern von lockender Schönheit ihre Allmacht und Allgegenwart im Leben der Zeit Ludwigs XV. geschildert.[143] Äusserlich und innerlich tritt ein Wandel in der Erscheinung und im Wesen der Frau ein; und wie sie jetzt bald den von der schönen Maria Angelica de Scorailles Madame de Fontange erfundenen und nach ihr benannten Kopfaufsatz ablegt, um einen kleinen Kopfschmuck aufzusetzen, der ihr zartes Gesicht ohne jeden Schatten den lüsternen Blicken der Männer aussetzt, wie sie jetzt die nach La Fontaines Roman vom „Mercure galant" als neue Mode proklamierte „Jupe de Psyché" mit einem weissen Rock vertauscht, der ihre Reize gerade genug verhüllt, um die Entblössungen zu stärkerer Wirkung zu bringen, so wird jetzt auch jene Neigung zur Entsagung, jene unter seelischen Schmerzen gewonnene „Contenance", jene Rücksicht auf Pietät, die sie bestimmte, jene Freude an Seelenfreundschaften wie ein ausser Mode gesetztes Gewand abgelegt und alle Wonnen der Sinne, vorläufig noch gesteigert durch empfindsame Regungen und den Reiz des Geheimnisses durchgekostet. — Die ersten deutlichen Spuren dieser neuen Lebensauffassung, welche die

Menschen damals berauschte, finden sich in den „Amours d'Eumene et de Flora". Hamilton, mit dem, nach einem geistvollen Worte Sainte-Beuves, das achtzehnte Jahrhundert beginnt, Crébillon, Laclos sind hier bereits vorgeahnt. Ja selbst die Figur der kupplerischen Verführerin, die später zum ständigen Inventar des libertinistischen Romans gehört, erscheint hier bereits völlig ausgebildet. Es ist die Freundin der Heldin Flora, an die sie sich in ihrem Zweifel und in ihrer Unruhe, die ihr die Liebe zu dem niedrig geborenen Eumene bereitet, wendet. „Julie", berichtet der Erzähler, „ne haïssoit pas les commerces honteux et cachez"[144] und als Flora in Scham über ihre Schwäche sich scheut, der Freundin ihre Empfindungen zu beichten, ruft sie ihr aufmunternd zu: „Parlez — — plus vous serez tendre, plus je vous trouverai charmante; on aime par caprice; en Amour toutes les conditions sont égales, ouvrez-moi donc votre cœur." Und als sie nun erfahren, um wen es sich handle, da schüttet sie ihre Lehren über die verzweifelte Flora aus, und sucht mit einer kühnen Dialektik ihr begreiflich zu machen, welche Vorzüge gerade die heimliche Liebe zu einem gesellschaftlich tiefer stehenden Manne habe. Der Autor versagt sich nicht bei dieser Gelegenheit, seine Meinung über diese Kupplerin und deren „pernicieux conseils" zu äussern, und vergleicht sie mit der Dienerin der Matrone von Ephesus, „qui fit consentir sa maîtresse à donner les derniers faveurs à un simple

soldat." Aber er unterlässt es doch nicht, die Verführungskünste dieser gefährlichen Vertrauten ausführlich und mit einem gewissen Behagen zu schildern. Dass diese Lehren, auf den fruchtbaren Boden eines schwachen Herzens „déjà nourris dans la molesse" gefallen, bald Früchte tragen, ist leicht zu erraten. Zunächst wehrt sie sich noch. „Flora étoit baignée dans ses larmes amères, ayant les cheveux épars — — — une autre Magdaleine, avec cette différence; que celle-là pleuroit ses désordres passez, et que celle-ci pleuroit par avance ceux où elle sentoit déjà qu'elle s'alloit précipiter."[145] Aber immer eindringlicher werden die Verlockungen, immer eifriger die Angriffe gegen die Vernunft. „Pourquoi une raison toujours importune? pourquoi une tirannique gloire?" fragt Julie die mit sich selbst und ihrer Leidenschaft kämpfende. „Le plus grand de tous les plaisirs, est de sortir de soi-même!"[146] Mit diesen und ähnlichen Reden wird dann der letzte Widerstand gebrochen. Sie entschliesst sich, den scheuen, durch seine niedere Stellung verschüchterten Eumene endlich merken zu lassen, dass seine Liebe nicht nur geduldet werde, und nach längerem Hin- und Herschwanken und bewegten Szenen erfährt der Glückliche, dass er auch wiedergeliebt werde. Mit grossem Raffinement wird dann der Fall Floras geschildert, den sie mit den Künsten einer Kokette selbst herbeiführt. Sie stellt sich, als sie eines Tages allein sind, schlafend, um die respektvolle Schüchternheit des zaghaften Lieb-

habers zu überwinden. Als sie vergebens auf ein Zeichen seiner Kühnheit wartet, erwacht sie scheinbar und gibt ihm die Hand zum Kuss. Er stürzt auf die Kniee, um ihr in glühenden Worten seine reine uneigennützige Liebe zu gestehen. Erst auf die zweideutige Bemerkung „je ne demande plus un respect soumis. L'Amour a vaincu ma gloire et ma raison“ streift er den letzten Rest von ergebener Zurückhaltung und Furcht ab und zieht die Geliebte in seine Arme. Auf ihre impetuose, energische Zurückweisung droht der in seiner Leidenschaft besinnungslose sich auf der Stelle zu töten, worauf die geängstigte Flora ihn um Verzeihung bittet, ihr Herz habe an dieser Heftigkeit, die sie ihm gezeigt, keinen Teil gehabt. „Flora dit ces mots en désordre, confuse; sa raison étoit sans force; elle n'avoit plus de bras: Eumene profita comme il devoit de ce moment de foiblesse; il laissa tomber son épée pour ne tenir que sa belle Maîtresse; il la prit entre ses bras; elle le serra tendrement entre les siens; ils demeurèrent quelque tems en cet état, et dès que notre Amant fut un peu revenu de l'excès du plaisir qu'il avoit ressenti, il rendit un million de graces à Flora, d'avoir bien voulu conserver ses jours, en lui sacrifiant à la fois sa fierté, son honneur et sa gloire.“ [147] Und wie wenn der Himmel selbst an die Gewitter mahnen wollte, die der Seligkeit der Glücklichen drohen, verlaufen die Schäferstunden dieser mit einem Unwetter begonnenen Nacht unter drohendem Donnern: „Il tonna

pendant toute cette amoureuse nuit, et il ne la quitta point autant que la foudre gronda!“ [148] Ein effektvolles Nachspiel! —

Der Roman berichtet dann, wie die Heldin immer tiefer fällt. Sie heiratet, von ihren Eltern gezwungen, einen Marquis, setzt aber heimlich den Verkehr mit dem Geliebten ohne irgend welche Skrupeln fort. Eine dieser heimlichen Zusammenkünfte ist nur durch die Tollkühnheit des Geliebten vor einem tragischen Ausgang bewahrt worden. Als aber Flora dann nach zweijähriger Ehe Witwe geworden war, wendet sich nach einem neuen aber kurzen Rausch der Sinne ihre Liebe plötzlich von Eumene ab, aber nicht etwa wie bei den Heldinnen der bisherigen Romane, weil sie sich in ihrem Gewissen dem verstorbenen Gatten gegenüber bedrückt fühlt, sondern weil ihr wandelbares Herz für einen anderen zu schlagen begonnen hat. Alle Bitten, alle Drohungen sind vergebens. Der Gedanke, die Ungetreue zu töten, ist nicht ausführbar und wird auch bald aus Angst vor der Vorstellung, diesen herrlichen Körper entseelt und entstellt sehen zu müssen, verworfen, und so folgt er zuletzt ihrem Befehl, sie und die Stadt, in der sie lebt, zu verlassen. Noch einmal fasst er die Hand der Geliebten, auf die seine Tränen herabfallen, und einen zärtlichen Kuss auf sie pressend, verlässt er in namenlosem Schmerze für immer das angebetete Wesen! —

Also auch hier der Abschluss mit einer, wenn auch unfreiwilligen Entsagung, nur mit der Re-

signation des Mannes! Er ist nun der Ausdauernde, Hingebende, Zärtliche, Treue, „un Héros de tendresse la plus pure“ wie er im Roman genannt wird. Die Verweichlichung des Mannes hat ihren Höhepunkt erreicht! Mademoiselle de la Roche-Guilhem versucht sogar, das herrschende Motiv fast aller sentimentalen Romane, den Ehebruch, umzukehren, und stellt in ihrer „Jaqueline de Bavière, Comtesse de Hainaut“ (1709)[149] den Mann als den schuldigen Teil und die Frau als die Leidende dar. Dagegen wird die vierfache Ehe der Heldin in mildestem Lichte dargestellt. „A regarder ses avantures d'un œil sévère, on pourroit s'imaginer que son tempérament la portoit à l'amour et à l'inconstance; mais en examinant ses actions de plus près, on demeurera d'accord qu'elle étoit plus malheureuse que criminelle.“[150] Diese weichmütige Tendenz, diese Milde in der Gesinnung, wo es sich um weibliche Schwäche oder Vergehen handelt, findet sich dann in zahlreichen Romanen des ausgehenden siebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhunderts, und erreicht ihren Höhepunkt in einem der letzten Ausläufer des unter dem Einflusse der La Fayette stehenden Romans, in der „Histoire de la Comtesse de Savoye“ der Madame de Givry Comtesse des Fontaines (1726).[151] In die Haupthandlung dieser Erzählung, die sich zwischen der Gattin des Grafen von Savoyen und dem spanischen Prinzen Mandoce abspielt, ist eine zweite eingefügt, in der sich der

Roman zwischen dem Grafen d'Eu und der Tochter des Grafen d'Arque, Mademoiselle d'Hiesme, abwickelt. Die Erzählung schliesst mit der üblichen Resignation der Heldin, die auch hier wieder ihr Leben im Kloster beschliesst. Aber der Konflikt ist neuartig. Das Fräulein d'Hiesme war während einer längeren Abwesenheit des Geliebten, des ihr als Gatten bestimmten Grafen d'Eu — obgleich sie ihm in ihrem Herzen treu geblieben war — „entraînée dans une inconstance qui n'étois pas excusable."[152] Dem Wiedergekehrten erklärt sie nun nach einer Schilderung ihres verzweifelten Gemütszustandes, dass sie ihn zwar jetzt noch stärker liebe als vorher, dass sie aber nie die Seine werden könne, da sie dessen nicht mehr würdig sei. Noch verwickelter sind aber die Empfindungen des Mannes, der einerseits gebrochen von diesen Erfahrungen ist, aber andererseits durch das freimütige reuige Geständnis entwaffnet wird. Er schämt sich dieser Schwäche ohne sie überwinden zu können. Und als ihm der nichtsahnende Vater auf dem Sterbebette seine Tochter anvertraut, da bewirkt die Rührung noch ein übriges. Er empfindet es gar nicht mehr als eine Schmach, die Entehrte zu ehelichen. „Mon amour me fit regarder ma foiblesse auquel je ne pouvois manquer avec honneur." Hingerissen von ihrer blendenden Schönheit, die durch ihre Trauer noch gesteigert erscheint, findet er sie in seiner blinden Liebesleidenschaft seiner würdiger als je! Er macht es sich zum Gesetz, den Namen ihres Verführers

— seines besten Freundes, der ihn verraten — vor ihr nicht zu erwähnen. Er wäre glücklich, wenn er es fertig brächte, sie das Vergangene vergessen zu machen, ebenso wie er es vergessen möchte. Sie aber, geistig und seelisch stärker als der Mann, besorgt um seinen Ruf und aus Liebe zu ihm, weist seinen Antrag, sie zu ehelichen, zurück und gedenkt, sich dem Klosterleben zu weihen! Und diese neue Ethik, die nicht nur in der Liebe, sondern auch in der weichlichen Gesinnung und Schwäche ihre Wurzeln hat, bringt den unglücklichen Grafen d'Eu sogar dazu, auf die Nachricht dass der Urheber alles dieses Leides gestorben sei, den Hass, den er bis dahin gegen ihn empfunden, in Mitleid zu wandeln! „Sa mort“ erzählt er, „dissipa ma haine, et ne me laissa pour lui que des sentimens de pitié!“[153] — Dass der seit der Princesse de Clèves typische seelische Ehebruch in diesem Romane nicht fehle, dafür sorgt die Haupthandlung, mit der die Begebenheiten zwischen dem Grafen d'Eu und dem Fräulein von Hiesme nur episodisch verflochten sind. Das Charakteristischste an dieser Erzählung, die in ihrer zweiten Hälfte den alten, vorher von Tasso, Massinger, später von Voltaire, Grillparzer und vielen anderen verwendeten Stoff vom ungetreuen Diener behandelt, der die Gattin des abwesenden Herrn zu verführen sucht und, abgewiesen, sie durch falsche Verdächtigungen verderben will, besteht darin, dass in der allmählichen Entwicklung des La Fayetteschen Hauptmotivs der moralische Ehebruch zuletzt fast

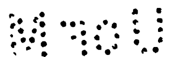
wie ein rechtmässiger Vorgang erscheint, von Treue und Untreue der Gattin, dem Geliebten gegenüber, gehandelt wird, im ersten Falle ihre Tugend gerühmt, im zweiten ihr Vergehen getadelt wird, also das Cicisbeat fast wie eine sittliche Institution angesehen wird, im Gegensatze zur Anschauung der Renaissance, die es im besten Falle als eine gesellschaftliche Einrichtung duldete und gelten liess. — Mit Wohlwollen wird das Wachsen der Liebe im Herzen der Frau für einen, den sie zuerst nur nach einem Porträt kennen gelernt hat, geschildert und alle einzelnen Phasen von den ersten Regungen der Neugier bis zu den Stürmen der Seele vergegenwärtigt, zuerst als „caprices du cœur", als „bizarrerie de sentiments" charakterisiert, bis nach dem Zusammentreffen mit dem im Bilde geliebten die Leidenschaften wie Flammen über ihr zusammenschlagen und sie sich vor der gleich verzehrenden Gegenliebe nach einem nur halb freiwilligen Geständnis nur durch die Flucht retten kann. Es sind zum grössten Teil bis in kleine Einzelheiten die Formen, Mittel, die Motive, Tendenzen, ethischen Anschauungen, die gleiche Phraseologie, die wohlvertrauten Elemente des empfindsamen Frauenromans, wie er sich seit Madame de La Fayette entwickelt hat, hie und da etwas gewendet, um nicht die Spuren ihrer Abnutzung allzudeutlich erkennbar zu machen, die wir hier wiederfinden. Die Empfindungen sind in ihrer Intensität oft gesteigert, oder verwickelter, um ihnen den Schein der Neuheit zu verleihen. Aber

zu spät! Auch ihre Zeit war vorbei. Schon begannen die Romanfiguren sich den neuentwickelnden Geschmacksrichtungen anzubequemen und warfen das, was an dem Überlieferten verbraucht und abgenutzt war, unbedenklich ab. Während die „Comtesse de Savoye“ sich anschickt, mit einigen aufgeschminkten Reizen, die nur notdürftig ihre welken alten Züge verdecken konnten, um die Gunst der Leser zu buhlen, tauchen schon andere jugendlichere Gestalten auf, die sie verdrängen. Da erscheint Marivaux's „Marianne“, jene kleine ehrbare Kokette, die das Bild der Welt in ihrem Toilettespiegel sucht, für die Aristoteles ein „petit garçon“ ist, deren philosophisches Denken sich auf die Frage beschränkt, wie sie ein Band für ihren Putz verwenden, in welcher Farbe sie es wählen soll! Da wirft schon jenes zauberische Wesen, holdselig und verderbt zugleich, mit jener „quintessence de ce redoutable féminin, si doux et si perfide“, wie sich Maupassant ausdrückt,[154] jene berauschend schöne, naive Courtisane Manon Lescaut, ihre Netze aus! — wer wollte da noch den abgelebten, larmoyanten, empfindsamen Sünderinnen früherer Zeit folgen?

Die Gräfin des Fontaines, die in der „Histoire d'Amenophis Prince de Libie“ (1725) später noch einen Rückfall in den überlebten heroisch galanten Roman zeigte, erlebte allerdings noch die Genugtuung, ihr Werk vom grossen Spötter Voltaire galant besungen zu sehen. Wie leicht man da auch manche ironische Spitze heraus-

fühlen könnte, so sind doch seine Verse ein geeignetes Epitaph auf die ganze Gattung des sentimentalen Frauenromans, von der „Princesse de Clèves“ bis zur „Comtesse de Savoye“!

La Fayette et Segrais, couple sublime et tendre,
Le modèle avant vous de nos galans Ecrits.
Des Champs Elizéens sur les aîles des Ris
Vinrent depuis peu dans Paris.
D'où ne viendroit-on point, Sapho, pour vous entendre?
A vos genoux tous deux humiliés,
Tous deux vaincus, et pourtant pleins de joie,
Ils mirent Zaïde aux pieds
De la Comtesse de Savoie.
Ils avoient bien raison. Quel Dieu, charmant Auteur,
Quel Dieu vous a donné ce langage enchanteur,
La force et la délicatesse,
La simplicité, la noblesse
Que Fénelon seul avoit joint,
Ce naturel aisé dont l'art n'approche point?
Sapho, qui ne croiroit que l'Amour vous inspire?
Mais vous vous contentez de vanter son empire.
De Mandoce amoureux vous peignez le beau feu,
Et la vertueuse foiblesse
D'une Maitresse
Qui lui fait en fuyant un si charmant aveu.
Ah! pouvez-vous donner ces leçons de tendresse,
Vous qui les pratiquez si peu?
C'est ainsi que Marot sur sa Lyre incrédule
Du Dieu qu'il méconnut, prouva la sainteté.
Vous avez pour l'amour aussi peu de scrupule:
Vous ne le servez point, et vous l'avez chanté.
Adieu! — — — — — — — — — — — —



V.

Schon aus der bisherigen Darstellung lässt sich der Weg erkennen, den der französische sentimentale Roman seit dem Erscheinen der „Princesse de Clèves“ gegangen ist. Madame de La Fayette hat nach zaghafteren Versuchen einiger Vorgänger und nachdem die „Lettres Portugaises“ durch die Darstellung seelischen Erlebens reiferen künstlerischen Einsichten den Weg gebahnt hatten, in die erzählende Literatur ein neues Element eingeführt. Statt der äusseren Begebenheiten hat sie die innere Handlung, statt des amadisischen Heldentums den Heroismus der Passivität zum Mittelpunkte und Kern der Erfindung gemacht. War bis dahin die Erregung der Neugier und ihre endliche Befriedigung das wesentlichste künstlerische Ziel, so hat sie statt dieser Beunruhigung der Einbildungskraft der Leser eine intensivere, aber abstraktere Wirkung angestrebt: die innere Teilnahme des Publikums für ihre Gestalten zu wecken. Der ältere Roman bemüht sich durch Buntheit und Wechsel der sinnlichen Vorgänge, durch stetes Verschieben der Ereignisse von einem Orte zum anderen, zu überraschen und zu unterhalten. Immer neu auftauchende Verwicklungen sollen das Gemüt nicht zur Ruhe kommen, die Neugier, wenn sie sich am Ziele sieht, immer wieder unbefriedigt lassen. Der Hauptkunstgriff, diesen Zweck zu erreichen,

ist daher das fortwährende Retardieren der Handlung. Diese technische Eigenart ist so deutlich, dass sie schon in Deutschland um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo sonst dort weder Neigung noch die Fähigkeit vorhanden war, die Kunstmittel zu erkennen und zu beachten, auffiel. In der Vorrede zur deutschen Übertragung eines Romans von Pierre Matthieu „Favoriten-Fall oder unglückliche Glückseligkeit Aelius Sejanus", Hamburg 1664, die wohl dem Verleger Johann Naumann zuzuschreiben sein wird,[1] erklärt der Übersetzer: „— — — der Frantzosen-Arth | die Sachen | die da zwar gar wohl in eine beständige und aneinanderhängende Erzählung hätten gebracht werden | dennoch mit fleiss von einander zu sondern und etwas anders dazwischen zu setzen | mit sich bringe | damit das Gemüthe des Lesers dadurch in etwas auffgehalten und um zu dem Ende und Aussgange des Handels zu kommen | desto begieriger gemacht werde." — Über zahlreiche, immer von neuem angehäufte Hemmnisse hinweg, die Leser in steter Spannung zur endlichen Vereinigung der Liebenden zu geleiten, war das Hauptziel aller Romanliteratur gewesen. Ja, ein Theoretiker aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, der allerdings eine durchaus rückständige Geschmacksrichtung vertritt, Abbé Lenglet (Gordon de Percel) hat in seinem Werke „De l'Usage des Romans" noch 1734 darin ein Hauptkriterium der Gattung erkennen und in diesem Endzweck

den charakteristischen Unterschied zwischen dem Epos und Roman feststellen wollen. „Toute la différence néanmoins qui se trouve entre le vrai Poëme et le Roman, est que toute l'action de celui-ci se termine par un ou plusieurs mariages; et voilà pourquoi il est défendu en bonne police romanesque de faire marier les Héros au commencement ou au milieu du Roman. Comme le mariage est le but, tout ce qui est au-delà devient inutile et superflu pour l'action principale.“[2] Aber gerade an diesem Punkte hatte ja Madame de La Fayette eingesetzt und damit dem Roman sein Hauptelement geraubt. Sie hatte es allerdings durch ein anderes, künstlerisch bedeutungsvolleres, die Entsagung, ersetzt. Aber bei der starken Nachwirkung dieses Vorbildes war trotz allem noch so stark angewachsenen Interesse für das Innenleben der Helden auf die Dauer doch durch die Gleichartigkeit der Grundprobleme, ihres Verlaufes und ihrer Lösung, eine Eintönigkeit nicht zu vermeiden.

Jeder Leser konnte bei der Lektüre dieser Romane im voraus erraten, dass freiwillige oder erzwungene Entsagung, Kloster oder Tod das Schicksal der Menschen sein wird, um die er bangen sollte. Und so stellt sich denn das Bedürfnis ein, da man doch nicht mehr zur alten Kunstübung zurückkehren konnte, diese Konflikte zu variieren, sie durch Verbindung mit anderen wieder anziehender zu machen, und sie dadurch bunter zu gestalten, dass sie mit interessanten Men-

schen in Beziehung gebracht werden. Man bemühte sich in der Seele des Menschen nach neuen Schätzen zu schürfen und war dadurch dazu gekommen, auch auf das innere Leben schärfer zu achten, das individuelle in ihm aufzusuchen. Hatte man sich von den früheren Exzessen der Romanphantasie unwillig abgewendet, weil die Wahrscheinlichkeit im Gange der Handlung verletzt wurde, so strebte man jetzt die „vraisemblance" der psychischen Vorgänge an. Die sorgfältigere Beobachtung ermöglicht es jetzt, aus den grob geschiedenen Haupttypen menschlicher Charaktere durch Kombination und feinere Differenzierung neue herauszufinden und zu erfinden und, um sie auch den Lesern erkennbar zu machen, stattet man sie mit eigenartigen, besonderen Zügen aus, lässt sie empfindlicher auf alle Eindrücke reagieren, sich selbst beobachten, schildert ihre Gemütswallungen, ihre Schmerzen, bildet sie, um es in einem Worte zu sagen, zu empfindsamen Menschen aus! Prüft man diese Romane auf ihre künstlerische Gesamterscheinung, so ist zweifellos ein starker Abfall gegen das erste Vorbild, die „Princesse de Clèves", nicht zu verkennen. Das Historische, dort nur eine leichte Verkleidung, beginnt sich hier wieder vorzudrängen. Die Geschlossenheit der Komposition wird wieder durch Einschiebsel, Interpolationen, die man allerdings an die Haupthandlung fester zu schmieden sucht, gestört, die Einheit des Interesses durch Einführung mehrerer oft sich kreuzender psychologischer Konflikte ge-

spalten. Aber diese Schwächen, die ja zum Teil noch ein Erbe aus dem älteren Roman sind, und die noch durch eine steife, nüchterne Sprache verstärkt werden, können den verdienstlichen Fortschritt in den künstlerischen Einzelheiten nicht schmälern. Eine Fülle neuer Motive, neuartiger Charaktere, wirksamster Situationen und zahlloser bedeutender Einzelzüge werden dem Romane zugeführt. Die mangelnde epische Mannigfaltigkeit wird durch den reicheren Stimmungsgehalt der Erzählungen ausgeglichen. Darf man auch die Mitwirkung der zeitgeschichtlichen geistigen Bewegungen nicht unterschätzen, so ist es doch hauptsächlich das Verdienst dieser Romane, Empfindung und Stimmung zu Hauptfaktoren der erzählenden Kunst ausgebildet zu haben. Man muss nur einen Roman, der diese Entwicklung nicht mitgemacht hat und sich noch in den ausgetretenen Geleisen älterer Novellistik bewegt, zum Vergleich heranziehen, um sofort die Wandlung zu erkennen. Préchacs schon erwähnte „Héroine Mousquetaire“ (1677), wo in der wilden Jagd von Abenteuern die erschütterndsten Ereignisse teilnahmslos mitgeteilt werden, bietet ein lehrreiches Gegenstück zu den sentimentalen Frauenromanen, in denen die Erlebnisse der auftretenden Personen auf sie selbst, auf ihre Umgebung und damit auch auf den Leser den nachhaltigsten Eindruck ausüben. Dort erschiesst die Heldin durch eine Ungeschicklichkeit auf der Jagd ihren Bruder, aber statt peinigender Gewissensqualen empfindet sie

nur das Begehren, dem Zorn des Vaters zu entweichen. Verkleidet „en garçon" flieht sie nach Spanien, wo sie durch ihre über ihr Alter entwickelte Gestalt in allerlei Fährlichkeiten gerät, da dort „les belles tailles fort rares" seien! Man denke nur wie etwa die Bernard, oder die de la Force diesen Stoff umgeformt hätten, welches Spiel der Leidenschaften, welche Modulationen der Empfindung, Rührung, Trauer, seelischen Wehs sie dabei entwickelt hätten. — Sicher sind die Überschwenglichkeit, die sublimierten Empfindungen, die Reizbarkeit, Weichheit, Mitgefühl, Tränensucht auf die sensiblere Empfindungsweise der weiblichen Autoren zurückzuführen. Denn in den Romanen der männlichen Schriftsteller ist die Empfindsamkeit nicht auf diese Spitze getrieben, selbst wenn sie sich auf derselben Linie bewegen. So hat z. B. Baudot de Juilli in seiner „Caterine de France, Reine d'Angleterre" (1696)[3] alle Elemente jener Frauenromane in sich vereinigt, auch die unrechtmässige Liebe der verheirateten Frau, aber alles ist abgeschwächter, gedämpfter, gemässigter vorgetragen. Die Heldin, die Gattin des Königs von England, lässt sich in ihrer Neigung zu Ouën Tiber, doch noch mehr als die weiblichen Hauptfiguren der Frauenromane, von der Staatsraison und der „bienséance" leiten wie von ihrer Leidenschaft und besteht auch deshalb keine so schweren Seelenkämpfe. Auch die in demselben Jahre (1696) erschienenen, angeblich von Saint-Evremond redigierten und dem Abbé

Pierre de Villiers zugeschriebenen „Mémoires de la vie du Comte D*** avant sa retraite", auch unter dem Titel „Mémoires de S^t. Evremond"[4] bekannt, bieten ein dankbares Gegenbeispiel wie die Sentimentalität, der sich damals kein Schriftsteller entziehen konnte, welcher an die vornehmen Gesellschaftsklassen sich wenden wollte, in gemilderter Form, man könnte sagen ohne den ekstatischen Eifer, wie ihn die Frauen zeigen, verwendet wird. Schon dass der Verfasser sie nicht als eine selbstverständliche Eigenschaft der Menschen betrachtet, sondern ihr Entstehen und Wachsen mit den Einflüssen der Lektüre begründet, spricht für die objektivere Auffassung. Mit Verwendung der autobiographischen Methode werden die Kräfte blossgelegt, die die Empfindsamkeit in der Seele des Helden, des Erzählers zur Folge haben. Zuerst wird das Gemüt des Fünfzehnjährigen durch die Bekanntschaft mit den heroischen Romanen erregt. „J'avois lû alors beaucoup de Romans, car c'étoit le temps où ils commençoient à être en vogue et je ne croiois qu'il fust permis de faire l'amour autrement que leurs Héros le faisoient."[5] Später heisst es wieder „j'avois encore la tête remplie de Romans",[6] bis ihn endlich das Lesen der „Lettres d'Abailard" erst völlig über die Art seiner Empfindungen aufklärt. „Je trouvais en lisant ces Lettres tant de conformité entre Heloïse et ma Carmelite, la délicatesse avec laquelle Abailard l'avoit aimée, me parut si semblable à l'amour que j'avois eu pour

cette première Maîtresse, que cet amour se réveille dans mon cœur avec plus de vivacité que jamais, et j'en pensais perdre l'esprit.“ [7] Nun ist allerdings seine Stunde gekommen! Jetzt empfindet er, dass alles, was er früher für Liebe gehalten hat „n'avoit été que par amusement“, wie ein Sturm umbraust ihn jetzt seine Leidenschaft. „Cet amour fut si violent, que j'en perdis le sommeil et le repos. Je passois toutes les nuits à écrire des Lettres que je brulois le matin, n'osant lui apprendre l'état où je me trouvois, ni lui rien envoier de ce que j'avois écrit.“ Er besucht die Geliebte im Nonnenkloster. „Dès que j'entendis le ton de sa voix, je sentis redoubler la violence de mon amour, et je fus si saisi que je ne pus lui dire un seul mot. Elle me parloit sans me voir et sans que je la visse, mais elle ne laissa pas de s'appercevoir de mon trouble. Elle me demanda ce que j'avois, et me jettant à genoux je la conjurois de m'écouter sans me haïr. Alors je lui découvris la violence de mon amour, la priant par toutes les raisons que je pouvois lui alléguer, de ne pas me refuser au moins sa compassion dans le triste état où je me trouvois.“ [8] Dann folgt eine Szene mit beiderseitiger Rührung, Tränen, und innigen Liebesversicherungen.

Diese Stelle zeigt die noch öfter sich wiederholende Erscheinung, dass die von Männern verfassten Romane die Empfindsamkeit zwar ebensowenig ausschalten wie die Frauenromane, sie aber rationalistisch zu motivieren suchen, sie also

nicht so sehr als das angeborene Attribut eines Romanhelden ansehen. Diese Stelle deutet aber auch noch auf eine andere bemerkenswerte Erscheinung hin, die den tiefen Einfluss der empfindsamen Romane auf die Zeitgenossen erkennen lässt, dass die neuen ethischen Ideale, die neuen Ausdrucksformen der Empfindungen aus den Romanen in die Wirklichkeit überführt worden sind. Schon La Bruyère klagt in seinen „Caractères“: „Il a régné pendant quelque temps une sorte de conversation fade et puérile, qui rouloit toute sur des questions frivoles qui avoient relation au cœur et à ce qu'on appelle passion ou tendresse. La lecture de quelques romans les avoit introduites parmi les plus honnêtes gens de la ville et de la cour.“ [9] Aber es beschränkte sich nicht bloss auf die Unterhaltung, sondern griff ins Leben über. Das römisch-stoische Tugendideal, das Descartes gepredigt hatte, die Masshaltung in der Leidenschaft, die durch die Vernunft geleitet werden sollte, war in diesen Kreisen gewiss nicht mehr das Muster, das bei der Lebenshaltung vorschwebte. Seine „provisorische Moral“ hatte ebenso ihre Geltung verloren, wie etwa seine Definition der Trauer als „langueur désagréable, en laquelle consiste l'incommodité que l'âme reçoit du mal“.

Zum Regulator der Sittlichkeit war jetzt das Herz erhoben worden; in der „tristesse“ als der Folge seelischer Reize, welche die Liebe auslöste, wurde eine schmerzlich-wohlige, ja manchmal wol-

lüstige Empfindung gesehen. Mit Behagen wurden die Wonnen des Leids genossen. „Les douleurs muettes et stupides sont hors d'usage", sagt La Bruyère, „on pleure, on récite, on repète."[10] „Il devroit", heisst es an einer anderen Stelle „y avoir dans le cœur des sources inépuisables de douleur pour de certaines pertes. Ce n'est guère par vertu ou par force d'esprit que l'on sort d'une grande affliction, l'on pleure amèrement, et l'on est sensiblement touché."[11] Der grosse Kenner der menschlichen Seele zeigt uns hier bereits als allgemeine Erscheinung, was im sentimentalen Roman als besondere Form der Empfindung dargestellt wurde. Die Menschen waren weicher, erregbarer geworden, und die grosse Leidenschaft des Lebens, die Liebe, hat jetzt andere, neue Ausdrucksformen angenommen. Trotz allen poetischen Entgegnungen von La Fontaine, de la Force, Pavillon und von dem Herzog von Saint-Aignan durfte Madame Deshoulières, für die romantische Liebe der alten Zeit schwärmend, in ihrer an den Herzog von Montausier gerichteten „Ballade" an den Liebesgott die dringende Aufforderung richten:

Fils de Venus, songe à tes intérêts
— — — — — — — —
Tout est perdu si ce train continuë.
Ramène-nous le siècle d'Amadis.
— — — — — — — —
On n'aime plus, comme on aimoit jadis.[12]

Auch Quinault lässt in seinem Prolog zum „Amadis, Tragédie en Musique" (1686) Urganda ein mahnendes:

„Retirons Amadis de la nuit éternelle"

ausrufen.[13] Die Scudéry klagt schon 1673

„Il n'y a plus de galanterie"[14]

und in den La Bruyère nachgebildeten „Caractères du faux et du véritable Amour" (1716) macht man sich über die naiven Liebhaber lustig, die ihre Komplimente aus dem „Cyrus" oder der „Cléopâtre" sich holen, und die Verse aus den galanten Dichtungen Voitures oder Benserades entlehnen.[15]

Man liebte jetzt anders als früher! Der Roman hatte das Leben, das Leben wieder den Roman beeinflusst und bestimmt. Es herrscht ein ununterbrochener Austausch von Einwirkungen. Unter der Hand der Frauen formt sich immer schärfer ausgeprägt ein neues Männerideal, und wie sich dieses in der Wirklichkeit Geltung verschafft, findet es wieder Eingang in die Literatur. Alle männlichen Tugenden verblassen gegen die eine Eigenschaft der psychischen Sensibilität. La Bruyère hatte in einer kleinen Charakterskizze, die das vollständige Gerüste einer sentimentalen Erzählung bildet, in seiner Geschichte von der „belle insensible",[16] fast mit Härte die tragischen Folgen weiblicher Unempfindlichkeit exemplifiziert, die Frauen finden diesen Mangel aber auch bei den Männern verdammenswert. Je empfänglicher für die Liebe, je weicher, je empfind-

samer, je tränenseliger desto vollkommener ist der Held. Was in den Bussy-Rabutin zugeschriebenen „Maximes d'Amour" den Liebhabern geraten wird, entspricht nur den Anforderungen, die an sie gestellt wurden:

„Pleurez, amans, aux pieds de vos maîtresses,
Si vous voulez attirer leurs tendresses.
Qui pleure, quand il faut des pleurs
En amour est maître des cœurs."[17]

Sie gebärden sich daher auch weinerlich, jammernd und fassungslos. Man muss an die berühmte Stelle in Racines „Britannicus" „Pardonnez Madame à ces transports" denken, wenn man diese Neuerung ganz erfassen will. Dort eine erzwungene ruhige Haltung, die bei einer unwillkürlichen Äusserung des Gefühls sogleich unter galanten Verbeugungen wieder die feierliche Pose äusserer Ruhe annimmt, hier in den Romanen ein massloses Schwelgen in Schmerz und in Tränen. Zu welchen Ausschreitungen der Rührseligkeit diese Tränensucht auch im wirklichen Leben führte, zeigt ein halb zustimmender, aber auch sanft mahnender Brief, den Bayle an seinen jüngeren Bruder nach dem Tode ihrer Mutter richtete: „J'approuve l'excès de vos larmes et je ne trouve pas mauvais que vous m'exhortiez à en verser abondamment. La doctrine des Stoïques ne doit pas être écoutée, et je vous assure que je ne suis pour le Portique, et que je ne serois de longtemps capable de m'accommoder de leur indolence. La sensibilité que nous ferons

paroître aux épreuves cuisantes que le ciel nous a envoyées, ne manquera pas son effet; c'est pourquoi il faut espérer d'avantage de la tendresse de cœur que de la dureté de tempérament. Dieu bénira nos pleurs et nos gémissemens et seroit irrité au contraire si nous piquions d'une constance inflexible. En disant cela, je ne louë point le naturel dont vous me parlez, lorsque vous dites en propres termes, que vous êtes d'un tempérament tendre, et que vous ne pouvez voir ni songer à la moindre chose, que vous ne pleuriez épouventablement. C'est une foiblesse qui ne sied pas bien à un homme, et qui est à peine pardonnable aux femmes. Il faut que dans toutes les rencontres de la vie, tout ce qui appartient à un homme, retienne un certain caractère de virilité — — — mais comme en reconnoissant la justice de vostre douleur immoderée, je n'approuve pas ce grand et universel fonds de tendresse que vous vous sentez: aussi en condamnant un naturel si miséricordieux, je me garde bien de trouver à redire quelque chose à ce débordement de larmes que vous avez versées et que vous versez encore. On peut s'abandonner à cet excès sans perdre la force d'esprit, qui doit distinguer notre sexe, et puisque les plus grands Héros et les plus grands Saints ont pleuré, les larmes ne doivent pas passer pour une foiblesse de femme." [18] St. Evremond spricht gelegentlich von der „disposition des esprits qui n'aiment aujourd'hui que la douleur et les larmes". [19] Ludwig XIV., der grau-

sam die unter seiner Zustimmung abgeschlossenen Ehepakten zwischen „Mademoiselle“, der Enkelin Heinrich II., und dem Grafen von Lauzun für nichtig erklärte, vergoss gleichzeitig Tränen darüber, dass er die Prinzessin unglücklich mache, und in den Briefwechseln und Memoiren jener Zeit kann man immer wieder Zeichen solcher krankhaften Weichheit der Empfindung, die eine Härte im Handeln nicht ausschliesst, begegnen. — Die Männer, die bei jeder Widerwärtigkeit, bei jedem Hemmnis ihr inneres Gleichgewicht verlieren, gestehen mit einer gewissen Genugtuung ihre Unfähigkeit, sich zu beherrschen. „Mes foiblesses étoient dignes de pitié“, sagt einer der Helden in der „Histoire secrète de Bourgogne“, „j'y faisois mille efforts impuissants; et quand je croyois en venir à bout, que je l'avois bien résolu, tout d'un coup je me trouvois le visage tout couvert de larmes; je me faisois pitié à moi-même; — — — — je pleurois comme un enfant, et je reconnoissois enfin que l'homme le plus fort n'est que foiblesse.“ [20] Solche Männer, wie der Sohn von Madame de Sévigné, den in Übereinstimmung mit der Mutter seine Freundin Ninon de Lenclos als „une âme de bouillie, un corps de papier mouillé, un cœur de citrouille fricassée dans la neige“ bezeichnete, waren damals keine Seltenheit. [21] Man darf wohl dieser Zeugin — der niemand gründliche Sachkunde absprechen dürfte — vertrauen, wenn sie in ihren Briefen immer wieder auf die Schwächen der Männer, auf ihre Neigung

zu schwermütiger Selbstquälerei, auf ihre weibische Hingebung an den Liebesschmerz hinweist. „Je sais“, sagt sie, „combien les amants sont déraisonnables. Toujours ingénieux à se tourmenter, l'habitude de n'être remplis que d'un seul objet, est chez eux si puissante qu'ils aiment mieux en être occupés désagréablement, que de n'être point de tout.“ [22]

Eher wird von der Frau Widerstandsfähigkeit und Selbstbeherrschung verlangt. Der Herzog von Burgund ruft seiner Tochter, die sich weigert, ihre Neigungen nach seinen wechselnden, launenhaften Bestimmungen zu richten, strenge zu: „— — faut-il qu'une Princesse, qui a du courage, s'abaisse servilement à ces délicats points d'honneur? — — — Point de raffinement, je vous prie, ni de détours de tendresse.“ [23] Und die Frau hat auch fast immer die stärkere Seele, die allen Widerwärtigkeiten des Schicksals mutiger als der Mann standhält. Wenn der kühne, tapfere Hypolite, im gleichnamigen Romane von Madame d'Aulnoy, als er von seiner Geliebten getrennt wird über die „horreurs“ verzweifelt klagt, in die er geraten, erwidert diese mit Fassung „essayons au moins, mon cher amant, de vaincre notre mauvaise fortune par notre fermeté.“ [24] Diese Festigkeit gibt ihnen dann auch die Seelenstärke in ihren Beziehungen zum Geliebten statt der sinnlichen Liebe die vergeistigte anzustreben, die allerdings durch das Drängen der Männer, durch die Einwirkungen der sentimentalen Stimmungen zuletzt doch wieder zur sinnlichen ge-

langt. Das in den empfindsamen Romanen so häufige Angebot der Seelenfreundschaft, das die Frau dem Manne als bequemes Auskunftsmittel gegen die Schwierigkeiten einer sinnlichen Vereinigung stellt, entspricht ganz dem Liebesideal, wie es sich in den Köpfen und im Herzen der damaligen Damen malte. Sie schmeichelten sich wenigstens, dass eine „liaison d'esprit“ sie in geringere Wirrnisse stürzen würde, als eine „liaison du cœur“. Und selbst die schon zitierte grosse Virtuosin der Liebe, die ewig junge Ninon, ruft dem jungen Herrn von Sévigné einmal zu: „Laissez à des âmes terrestres ces sentiments grossiers“ und empfiehlt ihm als höchstes Glück die „délicatesses des sentiments“.[25] Madame de Pringy, die in ihrer Schrift „Les différens caractères de femmes du siècle“ (1694) nicht erfolglos den Wegen La Bruyères nachstrebt, hat in ihrer satirischen Erzählung „L'Amour à la mode“ (1715) in ironischen Charakterschilderungen diese Neigungen lächerlich zu machen gesucht. Diese Novelle ist durch das Bemühen, zeitgenössische Stimmungen wiederzugeben, eine wertvolle Quelle für die Erkenntnis der Seelenzustände der damaligen Modefrauen. Da wird die — allerdings etwas karrikierte — Figur einer schönen Lebedame eingeführt, welche in modischer Nachäfferei nach einer stürmisch verlaufenen Vergangenheit sich nun für die vergeistigte Liebe entscheidet. „Ha, ciel! aimer!“ ruft sie aus, „c'est à présent pour moi un terme tout nouveau. Je me figure l'amour si différent de ce que je me l'ima-

ginois, que je ne comprends pas qu'on puisse se résoudre à aimer selon l'usage d'aujourd'hui. Quand je pense que les sens ont part à l'union, que les esprits forment entr'eux, et qu'un amant peut désirer des faveurs de sa maîtresse, cela me paroît horrible". — — — „J'ai résolu", heisst es dann, „de ne plus aimer que d'une manière toute spirituelle, et je m'imagine les plaisirs de l'amour délicieux quand c'est l'esprit qui les fait naître."[26] Dieser Nachhall platonischer Lehren, die dem Geiste der Zeit entsprechend sensualistisch modifiziert werden, erklingt auch in den „Dialogues des Morts" von Fontenelle (1683), der in einem Zwiegespräch zwischen Plato und Margarethe von Schottland über die Frage „Si l'amour peut être spirituel" verhandeln und sie den Philosophen mit der Erklärung beantworten lässt: „Je ne sçai si l'esprit cause des passions; mais je sçai bien qu'il met le corps en état d'en faire naître, sans le secours de la beauté et lui donne l'agrément qui lui manquoit."[27]

Diese überfeinerte Empfindung ist ja im wirklichen Leben durch die geistig spielerische Manier der Frauen des Hôtel Rambouillet schon vorbereitet worden, aber jetzt hat sie weitere Kreise erfasst und hat durch die Mischung mit der Sentimentalität eine ernstere Färbung erhalten. Und zuletzt ist diese spiritualistische Liebe der „métaphysiciennes" doch nur, oder eben deshalb, nur ein Umweg oder eine Vorstufe zur echten, wahren Liebesleidenschaft, denn gerade das Schmachten und Schmachtenlassen

galt ja als besonderes Reizmittel und besonderer Genuss. Der Verfasser des Aufsatzes „Les charmes de l'amitié" in dem „Mélange curieux des meilleures pièces, Attribuées à Mr. de Saint-Evremond, Et de plusieurs autres ouvrages Rares et Nouveaux" hat durch einige feine, lebenswahre Bemerkungen über die Liebe gerade diese Abart charakterisiert. „Les querelles et les absences sont les nerfs de cette passion" meint er, und führt dann aus, wie all diese tausend kleinen Sorgen und Kämpfe stimulierend auf die Zärtlichkeit des Verhältnisses wirken und dass das Fehlen solcher Empfindungen bei den Verheirateten der Grund sei, dass die Frauen die Ehe „comme le tombeau des petit-soins, des soupirs et des billets doux" betrachten. In seinen Auseinandersetzungen deutet er die normale Entwicklung der Liebesempfindung jener Zeit klar an, wenn er endlich den ironisch klingenden Satz niederschreibt: „Les Maîtresses les plus adroites ont beau raffiner le commerce; celui des Sens fuit presque toujours celui de l'Esprit." [28]

Alle diese Äusserungen erscheinen einem nicht wie theoretisch konstruierte Lehrmeinungen, wenn man nur einen offenen Blick für das damalige Leben hat, und wer die reiche Briefliteratur, wer die vielen Denkwürdigkeiten historisch bemerkenswerter Persönlichkeiten oder auch nur die pamphletistischen Darstellungen der Menschen und Ereignisse jener Tage kennt, der muss erstaunen über die Kongruenz der Wirklichkeit und der Welt, wie

sie sich in den erwähnten Romanen spiegelt, nur dass ihm die erstere noch erfindungsreicher, romanhafter erscheint, als die Dichtung. Wir wissen ja, dass die Briefe der Ninon de Lenclos an den Marquis de Sévigné nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, — beschwert sie sich doch bitter und erregt, dass der Empfänger sie La Rochefoucauld gezeigt und seinen Bekannten vorgelesen habe — aber die Gruppe ihrer Schreiben, in der sie sein Verhältnis zu einer verwitweten Marquise behandelt, ist ein empfindsamer Briefroman von packendster Wirkung, der die Dämmerungen in den Seelen der Liebenden erhellt und mit all den Zügen ausgestattet ist, die wir bei einer komponierten Erzählung für konventionelle, technische Hilfsmittel halten würden, so wenn Ninon, im Garten spazieren gehend, in einem Boskett das Gespräch der schönen Witwe mit dem Herrn de la Sablière belauscht und dabei das Geständnis ihrer Liebe für den jungen Sévigné vernimmt. Wie oft begegnen uns in den damaligen Frauenromanen die gleichen Szenen, die man geneigt ist, als ein Erbgut aus dem heroisch galanten Roman anzusehen!

Und alle diese vierzehn- bis sechzehnjährigen Mädchen, die direkt aus der Klosterzelle einem ihnen unbekannten Gatten ausgeliefert werden, wie oft haben sich bei ihnen wirklich jene leidenschaftlichen Neigungen für Männer gezeigt, die mit ihrer weichen, hingebenden, schwärmerischen Liebe den kalten, selbstzufriedenen Ehemännern den Rang abzulaufen sich bemühten? — Leben

und Roman fliessen ineinander über. Houdar de la Motte hat in seinem „Discours sur l'Eglogue" ein Bild des damaligen Liebens entworfen. „L'Amour a pris tout une autre forme chez les modernes, et sans remonter plus haut nos romans et nos tragédies l'ont élevé à des délicatesses jusque là tout à fait ignorées. Les amants y sont une espèce d'ambitieux et d'esclaves tout à la fois qui, en donnant tous leur cœur, se proposent de régner sans réserve sur un autre. Tous leurs soins, tous leurs projets ne tendent qu'à cette acquisition: leurs plaisirs, leurs chagrins, et leurs jalousies ne roulent que sur ce qui la hâte ou la retarde: point de pli ni de repli du cœur, qu'on n'y sonde et qu'on n'y découvre."[29] Wer findet hier nicht zugleich die Quintessenz des sentimentalen Romans wieder? Auch die Freude und der Genuss an dem Geheimnis in der Liebe, dem Geheimniss an sich — nicht etwa aus Vorsicht — ist zweifellos aus dem Leben in den Roman übergegangen. In der „Histoire secrète de Bourgogne" der de la Force schreibt ein vierzehnjähriges Mädchen an den Grafen d'Angoulême: „J'ai plus de plaisir à dire mystérieusement que je vous aime, que je n'en ai eu quand il m'étoit permis de le dire devant tout le monde. Augmentons nos plaisirs: je crois que le mystère en pourroit faire naître de nouveaux, que nous n'avons pas encore goûtés."[30] Im „Comte d'Amboise" der Madame Bernard heisst es bei einem zufälligen Zusammentreffen der Liebenden „l'air de mystère,

qui se trouvoit par hazard dans cette avanture, lui donnoit beaucoup de plaisir"[31] und so noch öfter in zahlreichen Romanen. Der rührige Prechac (so schreibt er hier seinen Namen), hat in seinem Büchlein „Le Secret, Nouvelles historiques" (1683) die Bedeutung des Geheimnisses im Leben und in der Liebe durch eine Fülle zusammengeklaubter Anekdoten aus der alten und neuen Geschichte, sowie durch einige erfundene Schulbeispiele darzulegen sich bemüht und es als „l'âme de toutes les plus grandes affaires" proklamiert,[32] wie er schon vorher in seiner „Valise ouverte" (1680) seinen Reiz für die Liebenden zu preisen wusste. François de Louvencourt Seigneur de Vauchelles hat dann in seiner Einleitung zur Bearbeitung der Novelle des Aeneas Silvius in „Les amans de Sienne"[33] diesen Gedanken in ein System zu bringen gesucht und ein ganzes Lehrgebäude der verstohlenen Liebe aufgeführt. „La principale pierre de ce bâtiment amoureux ou la première colonne qui soutient comme un chef d'oeuvre c'est le secret. — — Le secret c'est une disposition en l'âme, par laquelle on restreint en soy, ou l'on communique à peu ce qui seroit préjudiciable si l'on divulguoit à tout le monde." Aber nicht nur solche psychische Motive, sondern Äusserlichkeiten der Lebensführung, des Taktes, des Geschmackes dringen immer mehr aus der realen Welt in die der Dichtung, ebenso wie es selbstverständlich ist, dass in der äusseren Ausstattung der Personen die körperliche Erscheinung und

die Kleidung sich den damals herrschenden Moden anpassen.

Es ist z. B. höchst bezeichnend, dass am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, wie in der damaligen Gesellschaft so auch im Roman der blonde Frauentypus an seiner Wertschätzung, die seit der italienischen Renaissance in Frankreich vorwaltete, verliert, weil jetzt die Brünette als die empfindlichere, erregtere, leidenschaftlichere, die Blonde dagegen als die ruhigere, kühlere erscheint. Charles Sorel hat in seiner „Censure des Romans“, einem Kapitel seines kritischen Werkes „De la connoissance de Bons Livres“ (1672), das eine bewundernswerte, mit philologischer Akribie ausgeführte, vernichtende Kritik der heroisch galanten Romane bringt, schon die Beobachtung gemacht, dass in ihnen alle Personen blond seien, auch wenn sie aus Mauretanien stammen.[34]

Jetzt aber tauchen in den Romanen immer häufiger dunkelhaarige Schönheiten auf, und ein damals bekannter Gassenhauer singt bereits ihr Lob gegenüber den Blonden:

Une Brunette a des charmants appas
ah! qu'on est bête
de ne l'adorer pas.
La Noire a ses attraits, la Blonde
a ses effets.
On aime une Coquette, charmant qu'une
Brunette rien n'est si.

In einem der berüchtigten Fassmannschen Gespräche „In dem Reiche der Toten“, in der „sechs-

ten Entrevuë zwischen dem weltberühmten französischen Marschall Vicomte de Turenne und der Herzogin de la Valière" (Leipzig 1719), das auch das ebenerwähnte Liedchen zitiert, wird offenbar nach französischen Anregungen und Vorbildern, in erster Reihe nach Fontenelles „Dialogues des Morts", die Frage erörtert, „ob eine schwarze Schönheit einer blonden, oder diese jener vorzuziehen sei". Die dunkelhaarige Maitresse des Königs bemerkt bescheiden, dass „alle Heldinnen dieser Romanen und was nur Schönes auf Erden ist, wird mit blonden Haaren vorgestellt", worauf der galante Turenne „die schwarzhaarigen Schönheiten mit einer schönen Nacht vergleicht", die poetischen Reize einer solchen in einer begeisterten Schilderung preist, dann berichtet, wie er aus eigener Erfahrung feststellen könne, dass er „allezeit bei der Schwarzen je ne sçai quoy mehr Rührendes, als bei der Blonden gefunden."[35] „Je ne sçai quoy Rührendes!" Selbst bis zu dem deutschen Journalisten ist diese galante Wendung gedrungen, die so bezeichnend ist für den französischen Geist des scheidenden siebzehnten Jahrhunderts. Sie will jenes Inkommensurable andeuten, das den Reiz, oder um ein anderes Lieblingswort der Zeit zu gebrauchen, den „charme" von Turennes Liebchen nur ahnen lassen soll. Sie ist trotz ihrem negativen Inhalt doch eine Phrase von vielsagender Bedeutung, ein wirkungsvolles Mittel, um die Einbildungskraft in Bewegung zu setzen, ihre Tätigkeit anzuregen. Denn dieses

„je ne sçay quoi“, eine dem spanischen „no se que“ und dem italienischen „non sò che“ nachgebildete Verlegenheitsphrase, die sich nicht nur in die heimatlichen Idiome, sondern auch in die französische Literatur, bei Corneille so gut wie in die Lyrik, in die Briefe so gut wie in die Umgangssprache einschleicht und der beliebteste Modeausdruck wird,[36] drückt das Bedürfnis aus, all das Unsagbare, all das Unaussprechbare der menschlichen Empfindungen zu erfassen, deutet das Bestreben an, über den kahlen, sprachlichen Ausdruck hinaus dem Leser und Zuhörer eine Ahnung von der Stimmung, von den verfeinerten Eindrücken zu geben und entspricht jener Sehnsucht der damaligen Menschen, tiefer ins Innere der Seele und der Dinge zu dringen. Der Abbé Bouhours hat in seinen berühmten — oder soll man sagen berüchtigten — „Entretiens d'Ariste et d'Eugene“ (1671) seine fünfte „Unterhaltung“ dem „Je ne sçay quoy“ gewidmet. „Ces impressions, ces penchans, ces instincts, ces sentimens, ces sympathies, ces parentez, sont de beaux mots que les sçavans ont inventez pour flatter leur ingnorance, et pour tromper les autres, après s'estre trompez eux-mesmes. Un de nos Poëtes en a mieux parlé que tous les Philosophes: il decide la chose en un mot.

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les ames assorties
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sçay quoy qu'on ne peut expliquer.“[37]

Das gleiche wiederholt sich bei der körperlichen

Erscheinung, bei Ausdruck und Stimmung. Überall gebe es etwas Besonderes, für das die Sprache nicht ausreiche, um es zu beschreiben und zu erklären. In dem anonym erschienenen ironischen Angriff, den François Bruys gegen seine eigene, anonyme Schrift „L'Art de connaître les femmes avec des pensées libres et une dissertation sur l'adultère par le chevalier de Plante-Amour“ (1729) veröffentlichte, „Les vertus du Beau-Sexe Par Mr. F*** D*** C***, Ouvrage Posthume“ (1733), wird von dem „Je ne sçai quoi“ gesprochen, das manche Philosophen höher als das Verdienst eines „Héros“ einschätzen und als eine „qualité nécessaire“, als ein „avantage particulier à la Femme“ ansehen, und der Autor meint, es sei etwas „qu'on ne voit pas, mais qu'on ne ressent que trop, et qu'on ne sçauroit décrire; qui anime pourtant, et qui donne un nouvel éclat aux autres appas d'une Femme, ou pour parler plus juste, qui fait que nous trouvons des appas dans les Femmes même qui n'ont qu'une Beauté commune.“[38] Man merkt hier den Fortschritt in der Beobachtung und das Ringen, auch allen Geheimnissen der Individualität auf den Grund zu kommen. Andere mühen sich ab, durch die Verwendung einzelner, vieldeutiger Worte, die sie für besonders dafür geeignet halten, ihrer Sprache mehr Inhalt und Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, und die Scudéry musste in ihren „Conversations nouvelles sur divers sujets“ (1685) einen Feldzug gegen die Bezeichnungen „douceur“ und

„douce" eröffnen, so sehr stürzten sich namentlich die Erzähler auf diese Ausdrücke, um mit ihrer Hilfe den Lesern mehr zu bieten, als die üblichen Schilderungen der Romanhelden bis dahin geboten haben. „On peut mesme dire quelquefois en un certain sens des douces paroles, et qu'on peut mener une douce vie. Mais de dire qu'une Dame a l'esprit doux, la conversation douce, l'âme douce, le naturel doux, et que la douceur est le charme le plus puissant que les femmes puissent avoir, je ne conviens pas."[39] Die Ansprüche der Leser waren gewachsen. Die reiche Literatur, die seit La Bruyère sich mit der Schilderung und Anatomisierung des menschlichen Charakters, des Fühlens und Empfindens beschäftigte, die populären psychologischen Essays, die fast überreiche Produktion an Aphorismen, die Welt- und Menschenkenntnis in kleiner Münze bei den Lesern verbreiteten, hatten auch höhere Ansprüche an die Genauigkeit der Schilderungen aller inneren Vorgänge der menschlichen Seele hervorgerufen und auch das Interesse dafür noch gesteigert. Mit den Beschreibungen von Maskeraden, Baletten, Tournieren und Festen war den Romanlesern nicht mehr gedient. „Il auroit été facile" äussert sich z. B. Mademoiselle de la Roche-Guilhem in der Vorrede zu ihrer „Jaqueline de Bavière Comtesse de Hainaut" „pour faire briller l'Ouvrage, d'y insérer des Tournois, des Mascarades, des Ballets et d'autres galanteries de cette nature; mais — — — ces sortes d'amusemens ont été si

rebattus en tant d'endroits, qu'il m'a semblé plus à propos de m'arrêter à la simple et pure vérité."[40] Die Zeit, in der sich die Leser an den unerreichbaren, gefälschten Idealbildern einer dämmrigen Vergangenheit ergötzten, war vorüber.

Der Abbé de Bellegarde hat in seinen „Modeles de conversations pour les personnes polies" (1702) nur von neuem bestätigt, was schon vorher alle Beurteiler jener Romane ausgesprochen haben, dass neben der Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten hauptsächlich die kümmerliche, unwahre psychologische Schilderung und Begründung der Hauptgrund für die Entwertung der älteren Romane war. „— — tous les Romans du siècle passé", berichtet er dann weiter, „qu'on lisoit avec tant d'empressement, font maintenant le rebut des gens de Province. L'Astrée qui est plus moderne, dont les personnes polie, faisoient leurs délices il y a trente ans, est tombée dans le décri, Polixandre, qui a eu tant de réputation, a passé comme un feu de paille; on s'est dégoûté de Cassandre, je ne doute point, que quelques Livres plus récens de cette espèce n'aient le même sort — — —."[41] Es war nicht die historische Ferne der Stoffe, die das Publikum abschreckte, sondern nur der Stil, in dem sie vorgetragen wurden. Wir haben ja gesehen, dass man im Gegenteil auch noch jetzt Vergangenheit und Geschichte durchstöbert, um sie für den Roman zu verwerten, aber man bemüht sich jetzt, die Ereignisse und die Persönlichkeiten unter dem Gesichtspunkte

sentimentaler Liebe und Liebesempfindung oder psychologischer Komplikationen zu betrachten. In der kaum übersehbaren Zahl der Romane, die sich ihre Helden aus den mit anekdotischem Kram überfüllten Vorratskammern antiker, mittelalterlicher oder neuerer Geschichte holen, gibt es wenige, die nicht die Errungenschaften der neuen, künstlerischen Entwicklung verwerten, allerdings mit so wenig Sinn für geschichtliche Wahrheit, dass sie wieder, wenn auch in anderer Weise, aus diesen Figuren in Gefühlsseligkeit, in Sentimentalität schwelgenden Franzosen und Französinnen machen. In der gleichen Weise wie die Desjardins in ihrem Roman „Les Exiléz“ das Seelenleben des Ovid, des Cornelius Gallus und anderer Römer und Römerinnen gefälscht hat, hat Madame Durand in ihrem Werke „Les Belles Greques, ou l'Histoire des plus fameuses Courtisannes de la Grece“ (1712) hellenische Lebensanschauungen in eine unwahre, sentimentale Beleuchtung geschoben. Der Roman von Madem. *** „Sapho ou l'heureuse Inconstance avec le jeune Alcee, ou la Vertu triomphante“ (1706) macht auf den heutigen Leser den Eindruck einer beabsichtigten Travestie, wenn man da Aussprüche findet, wie den von Phaon über Sappho „(elle) peut charmer des Poëtes, des Orateurs ou des Philosophes, mais moi qui ne souhaite qu'un cœur tendre et qui s'explique sans art, je renonce aux raffinemens de l'amour pour m'arrêter à ce qu'il a de solide.“[42] Die in den Roman eingestreuten sapphischen Ge-

dichte entlehnen kaum die Konturen von den Originalen und geben in Gefühl und Sprache gleich weichliche Zerrbilder jener Leidenschaft, welche die Seele der grossen lesbischen Dichterin aufgewühlt haben soll. Keine Spur von jenem gewalttätigen Eros, dem bittersüssen Kinde, der mit der Kraft eines Riesen, dem Sturme gleich, der die Bäume umstürzt, ihr Herz erschüttert, sondern jene milde, schmachtende, erotische Melancholie, die stumm sich nur in Seufzern und Blicken äussert. Gibt sie doch selbst dem sie verschmähenden Athis den Rat:

La tendresse est un feu qui s'exprime toujours
Si la timidité rend la bouche muette,
L'amour trouve une autre interprète,
Les soupirs, la rougeur viennent à son secours.[43]

In demselben Geiste sind auch die „Amours de Catulle et Tibulle" von Jean de la Chapelle (1699) oder die Römerromane von Lescouvel „Avantures de Jules Caesar dans les Gaules" (1695) und de Mailli, „Rome galante, ou Histoire secrète sous les Règnes de Jules Caesar et d'Auguste" (1695) gehalten, die aus antiken Travertinquadern luftige Rokokotempelchen aufbauen und die Fülle der Erzählungen, die Stoffe aus der italienischen, spanischen oder der älteren französischen Vergangenheit behandeln. Die nimmer müden Autoren begnügen sich aber nicht, ihre eigenen Werke mit diesen Tendenzen zu erfüllen, sondern nehmen eine Revision der schon vorhandenen älteren Literatur vor, wie

weit sich diese für die modische Geschmacksrichtung adaptieren lassen könne. Die alten, plumpen Erzählungen von François de Rosset „Histoires mémorables et tragiques", die zuerst in Paris und Rouen 1619 herausgekommen waren — Boileau nennt sie „histoires des morts lamentables", die ihm den Schlaf stören,[44] — und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in vermehrten Ausgaben noch öfter gedruckt wurden, werden aus dem Dunkel der Bibliotheken wieder ans Licht gezerrt und mit einem modischen Locktitel, der natürlich auch die „amours déréglées" enthält, in den Jahren 1701 und 1708 versehen.[45] Selbst d'Urfés Schäfer und Schäferinnen erhalten jetzt ein neues, zeitgemässes Gewand. Wenn der Autor schon am Beginne des siebzehnten Jahrhunderts seinen Seladon mit den Worten apostrophieren musste „on dit maintenant qu'aimer comme toy, c'est aimer à la vieille Gauloise, et comme faisoyent les Chevaliers de la Table-ronde, ou les beaux tenebreux"[46], wie fremdartig musste diese Art erst dem jetzigen erscheinen! Und so unternimmt es dann der Abbé de Choisy, sie der Mode gemäss umzugestalten. Aus dem mehrbändigen Werke, das bei seinem Erscheinen das Entzücken aller Kulturvölker bildete, um dessen baldige Fortsetzung deutsche Edelleute aus der „Académie des vrais amants" mit Hilfe der Diplomatie petitionierten, wird jetzt eine schmächtige Broschüre, „un petit Ouvrage de Galanterie champêtre", bei dem es nötig erscheint, „de plus changer le stile," wie sich der Bearbeiter im

„Avertissement" ausdrückt.[47] Während die Novellen der Margarete von Navarra — der moderne Charakter wird durch den Titel eines seltenen Nachdrucks „Le Miroir de l'âme pécheresse" angedeutet – nur leichtere Retouchen erleiden und die 1698 veranstaltete Ausgabe: Contes et nouvelles de Marguerite de Valois, reine de Navarre, mis en beau langage, au goût de ce temps"[48] keine einschneidenden Änderungen aufweist, wird die alte Liebesgeschichte von Euryalus und Lucretia des Aeneas Silvius wieder von François de Louvencourt Seigneur de Vauchelles neu hergerichtet (1704), um „Aux Amans de la France" die neue, zeitgemässe Lehre zu demonstrieren, dass die „femmes font mieux l'amour que les Veuves et les Filles".[49] Selbst vor der antiken Erzählungsliteratur wird nicht mit dem modernisieren Halt gemacht. Hat auch der byzantinische Roman des Eustathius Makrembolita „Τὸ καθ' Ὑσμινίαν καὶ Ὑσμίνην δρᾶμα", der mit seiner „süsslichen Ziererei"[50] der Empfindung, sehr wohl in die Zeit passte, erst 1729 in Godard de Beauchamps einen Übersetzer und Bearbeiter gefunden, der den neuen Anforderungen entsprach — der Abbé de Lenglet nennt die Ausgabe „Version et imitation fort jolie où l'Auteur a exprimé peut-être un peu trop tendrement des endroits assez delicates"[51] — so sind dafür die „Saturae" des Petronius schon früher von solchen Eingriffen nicht verschont geblieben. Im Jahre 1694 hatte Nodot seine berüchtigte Fälschung „La Satyre de Petrone" veröffentlicht,

durch die er den fragmentarisch erhaltenen Roman des „arbiter elegantiae“ zu ergänzen suchte, und obgleich er sich krampfhaft bemüht, in den von ihm verfassten Teilen Stil und Ausdrucksweise seiner Vorlage zu kopieren, ist er doch auch andererseits bestrebt, sie dem Geschmacke der Leser anzupassen, und hat nicht nur dem französischen Texte, sondern sogar der lateinischen Fassung seiner Fälschung manche Wendung von sentimentaler Färbung eingefügt, wie er auch in der Vorrede darauf hinweist, dass „les Amans s'expriment avec autant de galanterie que de tendresse.“[51] Ebenso fügt er dem Titel seiner Ausgabe von 1714 den charakteristischen Zusatz bei „Ouvrage complet, Contenant les Galanteries et les Débauches de l'Empereur Neron et de ses Favoris.“ Auf die Art, wie mit den Briefen Abälards und Heloisens umgegangen wurde, ist schon früher hingewiesen worden. Durch ihre Vereinigung mit den Briefen der portugiesischen Nonne, der Präsidentin Ferrand und in späteren Ausgaben sogar mit einer Auswahl galanter oder empfindsamer Briefe von Voiture, Bussy-Rabutin, Montreuil, Scarron, Fontenelle und Boursault zu einem Corpus der „Lettres les plus passionnées et plus amoureuses“, war ja die Tendenz der erneuten Veröffentlichung klar. Schon in der Ausgabe von 1693 wurden zwei modische Briefe in die Correspondenz eingeschmuggelt und eine ausführliche Darstellung der Abenteuer des berühmten Liebespaares angeschlossen, von der ein zeitgenössischer, aber späterer Herausgeber des

Briefwechsels, Dubois, das Urteil fällt, sie sei „une espèce de Roman, où l'Auteur, en s'égayant lui-même, a plutôt cherché à divertir le Lecteur qu'à l'instruire des faits historiques.“[53] Ein flüchtiger Blick auf diese Darstellung belehrt uns, dass in der Tat aus den tragischen, ergreifenden Begebenheiten eine sentimentale Geschichte im Stile der „Barbinschen Histörchen“ gemacht wurde. Wie weit aber diese Sucht, die frühere Produktion im Sinne des neuen Geschmacks umzuformen, geht, zeigt endlich der mehr als kühne Versuch einer weiblichen Feder, den Stoff der „Psyche“ in offen eingestandenem Wettbewerb mit Apulejus und Lafontaine dieser Tendenz dienstbar zu machen, was sie in der Vorrede zu ihrer „Nouvelle Psyché“ mit den Worten ausdrückt: „Je me suis étudiée à faire son âme (d. i. die Seele der Psyche) aussi belle que son corps, c'est ce que les anciens et même les modernes ont assez negligé.“ [54]

„Faire son âme belle!“ Mit diesem einen Satze sind alle diese Ummodelungen, alle Bearbeitungen und zuletzt auch die künstlerischen Ideale der Zeit überhaupt charakterisiert. Und dass eine schöne Seele weich, impressionabel und durch eigenes Leid auch für fremdes empfindlich wird, erscheint nicht nur der Verfasserin dieser neuen „Psyche“ sondern fast allen Romanschriftstellern in jener Zeit als selbstverständliches Attribut. Durch seelisches Leid zum Glück zu gelangen, das ist das ethisch-ästhetische Ziel, das sie ihren Helden und Heldinnen setzen, und da die Liebe, wie es

in der „Nouvelle Psyché“ mit Berufung auf den Ausspruch eines Weltweisen der Antike heisst, „le principe du mouvement, la source du plaisir, la vie de l'âme“ ist, so werden natürlich alle ihre Schmerzen beachtet, all ihr Weh geschildert. Hatten sich zeitweilig die früheren Leser an den steigenden und fallenden Schicksalen fürstlicher Günstlinge ergötzt, und konnte man sich beispielsweise von den Erlebnissen des Grafen von Olivarez nicht oft genug erschüttern lassen, so sind jetzt ‚die Verwirrungen, die die Liebe im Leben hochstehender Personen anrichtet, der Gegenstand des lebendigsten Interesses. Ein Vergleich der „Histoire des plus illustres Favoris anciens et modernes“ von Pierre du Puy,[55] die um die Mitte des Jahrhunderts in mehreren Auflagen und mit variiertem Titel erschienen ist, mit der von Mademoiselle de la Roche-Guilhem veröffentlichten „Histoire des Favorites, Contenant ce qui s'est passé de plus remarquable sous plusieurs règnes“, die in den Jahren 1697, 1699, 1700, 1703 herauskam,[56] ergibt drastisch den Gegensatz der Zeiten und des Geschmackes. Dort die Geschichte der durch Laune der Herrscher und durch ihr eigenes Verschulden gestürzten Günstlinge, hier „histoires qui n'ont rien du merveilleux des romans“, die „touchantes par leurs circonstances“ sind, galante Abenteuer, in denen die Liebe die Rolle des Schicksals spielt. Mit einem gewissen Behagen werden die Irrungen des Herzens gerade bei

hochgestellten und geschichtlich oder gesellschaftlich beachtenswerten Menschen geschildert, nicht nur weil die ästhetische Gesetzgebung jener Zeit diese allein einer tiefergehenden Teilnahme für wert hielt, sondern weil die „désordres de l'amour", die „disgraces" der Liebe, die Bilder menschlicher Schwäche bei einflussreichen Persönlichkeiten durch den Kontrast zwischen ihrer äusseren Macht im Leben und ihrer Hilflosigkeit im Empfinden auf den Leser doppelt stark wirkten. Hat doch selbst Bussy-Rabutin es für nötig gefunden, in seinem Briefe an den Herzog von Saint-Aignan Milderungsgründe für seine „Histoire amoureuse des Gaules" anzuführen, „parce qu'il eut été ridicule de choisir deux femmes sans naissance et sans mérite pour les principales héroïnes de mon roman, j'en pris deux auxquelles nulle bonnes qualités ne manquoient, et qui même en avoient tant, que l'envie pouvoit aider à rendre croyable tout le mal que j'en pouvois inventer".[57]

Die gleiche Motivierung hat ja auch, wie schon früher erwähnt wurde, Préchac für seine „Illustre Parisienne" (1679) geltend gemacht und den Leser gebeten, seiner bürgerlichen Heldin, mit Rücksicht auf ihre sonstigen vorzüglichen Eigenschaften, die Mängel ihrer Geburt nachzusehen, ebenso wie in den „Amours d'Eumene et de Flora" der niedrig geborene Held mit hohen körperlichen und geistigen Gaben geschmückt wird. Aber zuletzt veranlasst doch die Macht der Verhältnisse und das Interesse am rein mensch-

lichen, dass die Teilnahme der Leser sich von den geschichtlichen Persönlichkeiten und den Angehörigen der höheren Stände den Erlebnissen der Bürgerlichen zuwendet. Von dem Vordrängen des dritten Standes, dem wachsenden Einfluss der bürgerlichen Berufe konnte auf die Dauer auch der Roman, und dieser am allerwenigsten, unberührt bleiben, umsomehr als nach allen übereinstimmenden Zeugnissen — ernsten und spöttischen — gerade diese Schichten der Gesellschaft, neben den Provinzialen, immer mehr das Hauptkontingent der Romanleser stellten. Als Objekt der satyrischen Erzählungsliteratur waren ja die niederen Stände schon längst in Mode. Die Übertriebenheiten des heroisch galanten Romanes wurden ja mit Vorliebe durch Gegenbilder aus diesen Kreisen in satyrischer Spiegelung lächerlich gemacht. In den kleineren Anekdoten und Erzählungen, wie z. B. in den unter dem Namen Antoine Le Métel d'Ouville kursierenden Sammlungen, erscheinen sie ja auch schon in ernstere Konflikte verflochten. Schwierigkeiten, durch den Standesunterschied hervorgerufen, spielen ja auch in die sentimentalen Romane, die in der Hofgesellschaft sich abwickeln, schon öfter hinein. Heiraten zwischen gesellschaftlich hochstehenden Persönlichkeiten und bürgerlichen Frauen waren damals keine Seltenheiten, so wenig wie etwa zwischen Männern der gelehrten Berufe mit den unter ihnen stehenden Mädchen der dienenden Klassen. Man machte sich wohl wie z. B. Ménage über die

Ehe des Dichters Guillaume Colletet und seiner Zofe Claudine le Nain lustig, witzelte über solche Fälle, wie es Tallement des Réaux gelegentlich in seinen „Historiettes“ oder Madame du Noyer in ihren Briefen tat, und spöttelte über diese „amours ancillaires“, aber fand sich schliesslich doch damit ab. Nicht alle Männer teilten den exklusiven aristokratischen Geschmack La Fontaines, der in einem Briefe an seine Frau, über Limoges sich einmal beklagt:

„Ce n'est pas un plaisant séjour:
J'y trouve aux mystères d'Amour
Peu de savants, force profanes;
Peu de Philis, beaucoup de Jeannes
— — — — — — —
— — — — — — —
Beaucoup d'ail et peu de jasmin;
Jugez si c'est là mon affaire.“ [58]

und mehr als einer zog den Knoblauchduft imaginärem Jasmin vor und schmachtete lieber eine bürgerliche Jeanne oder Jeannette, wenn sie schön war, an, als dass er seine Liebesseufzer einer vornehmen aber hässlichen Philis oder Climène widmete. — Diese Vorfälle konnten die Romanschriftsteller, die auf der Jagd nach Stoffen waren, nicht sich entgehen lassen. Es waren allerdings zunächst nicht gerade die sentimentalen Romane, welche diese und ähnliche Motive aufgriffen. Scarrons „Nouvelles tragi-comiques“, die unter spanischem Einflusse stehen, haben keineswegs nur die Angehörigen der vornehmen Kreise

zu Hauptfiguren gewählt.[59] Boursault ist diesem Wege in seinem Roman „Ne pas croire ce qu'on voit“ (1670) gefolgt. Die jetzt La Fontaine zugeschriebene Erzählung — früher wurde sogar Racine als Verfasser genannt — „La fameuse comédienne, ou histoire de la Guerin auparavant femme et veuve de Molière“ (1688)[60] enthält wohl manche Züge, die sie als einen bürgerlich empfindsamen Roman gelten lassen könnte, vor allem z. B. die ernsten Seelenstimmungen des grossen Künstlers — aber sie gehört durch die Sucht, vor allem Komödiantenklatsch zu berichten, und durch die breite Ausmalung der perversen Neigungen der Heldin ebenso wie die der Madame de Villedieu oder Subligny zugewiesenen „Mémoires de la vie d'Henriette Silvie de Molière“ (1671)[61] doch nur zu der damals üppig blühenden Pamphletliteratur, die ohne Bedenken und ohne Wahl sich den Schmutz da holte, wo sie ihn zufällig fand. Aber selbst diese zweifelhaften Produkte der Erzählungsliteratur lassen deutlich das immer stärker anwachsende Interesse der Leser für das vom Hofe und der vornehmen Gesellschaft, der sozialen Oberschicht, losgelöste Privatleben und das Empfinden auch der schlichteren Kreise erkennen. Während die damalige Lustspielliteratur das Streben dieser Gesellschaftsschicht, es dem Adel in der Lebenshaltung gleichzutun, die Lächerlichkeiten der Emporkömmlinge auf die Bühne bringt, haben die Erzähler doch auch die ernstere Seite dieser

Bewegung darzustellen sich bemüht. Selbst ein so liederlich produzierender Autor wie Eustache Le Noble zeigt in seinen flüchtig hingeworfenen Romanfragmenten und Skizzen, mit denen er seine Novellensammlungen füllt, die Neigung, tiefer in die Seele seiner Figuren zu sehen, oder mindestens diesen Konflikten eine erhöhte Bedeutung zu geben. Wenn Dancourt beispielsweise in seinem Lustspiel „Le Chevalier à la Mode" (1687) uns seine Madame Patin vorführt, welche über die ihr von einer vornehmen Dame zugeworfene Beleidigung „taisez vous, bourgeoise" derart in Aufregung gerät, dass sie um sich zu rächen, einen windigen Adeligen zu heiraten beschliesst, so lässt Le Noble in der achten Erzählung seiner „Le gage touché" betitelten Novellensammlung (1702)[62] einen ähnlichen Konflikt tragisch rührselig ausgehen. Auf einen ironischen Zuruf „mon petit Bourgeois", den ein Rivale dem anderen macht, folgt ein Zweikampf, der mit einer schweren Verwundung und dem bald darauf folgenden Tode des Beleidigten schliesst. Der letztere legt auf dem Sterbebette die Hand des ihm bestimmten Mädchens in die seines Todfeindes. So wird ein Lustspielstoff im Geschmacke der Zeit zu einem tränenreichen Rühreffekt gewendet. Mit Vorliebe werden jetzt rührende Geschichten berichtet, von den mit Erfolg gekrönten Bemühungen eines Liebhabers von geringer Abstammung, die Schöne aus vornehmem Hause zu erlangen, jene sentimentalen Stoffe, die später so erfolgreich für die „comédie larmoyante"

verwendet wurden. Hat doch auch Sebastian Mercier den Stoff für sein im achtzehnten Jahrhundert auch in Deutschland über alle Bühnen gegangenes Rührstück „La Brouette du vinaigrier“ sich von Le Nobles „Histoire du Vinaigrier“ [63] geholt, jener von Rührung überquellenden Erzählung von dem Sohne des Essighändlers, der in die Tochter eines Vornehmen im wahren Sinne des Wortes sterblich verliebt ist, bis es dem Vater gelingt, den wegen seiner anscheinend aussichtslosen Liebe Todkranken dem Leben wiederzugewinnen, indem er mutig und energisch ihm die hochgestellte Geliebte zur Frau erringt.

In der „Histoire du donneur d'Eaubénite“ [64] heiratet ein Rechtsanwalt aus gutem Hause die schöne Tochter eines Bettlers, und aus diesem Ausgang der Erzählung soll sich die Lehre ergeben „que la vertu devoit être récompensée dans quelque état et sous quelque habit, qu'elle se rencontrât“. Öfter kommt allerdings der Verfasser den romantischen Neigungen seiner Leser durch die Konzession entgegen, dass sich der bürgerliche Bewerber am Schlusse doch als „Aristokrat“ entpuppt, so z. B. im „Juge de Kimper“, [65] wo der Held, ein Findling, der sich als Glücksritter durchs Leben schlägt und sich durch nicht ganz saubere Mittel die Hand einer reichen Erbin ergattert, zuletzt — da sich sein Vater meldet, der die uneheliche Geburt legitimiert, — den Aufstieg zum „Baron“ macht. Aber dennoch wird in den zahlreichen kleineren Erzählungen, die zu

umfangreichen Sammlungen vereinigt, sich an das bürgerliche Publikum wenden, immer deutlicher die Tendenz sichtbar, es für die Menschen des Alltags zu interessieren, ihre Erlebnisse, die „facta domestica" literaturfähig zu machen und nicht bloss die „événements bizarres" aus ihrem Dasein, sondern auch die feineren und zarteren Regungen ihres Seelenlebens zu veranschaulichen.

Von der satyrisch-burlesken Weise das bürgerliche Leben zum Amusement der höheren Stände darzustellen, kommt man immer mehr ab. Der ironisch-präludierende Satz mit dem Furetière 1666 seinen „Roman bourgeois" begonnen hatte „Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris" hat jetzt eine ernstere Bedeutung erhalten, und gerade mit Hinblick auf diese neue Produktion beklagt sich der Abbé Lenglet bitter, dass nur „un bon Marchand de Paris, ou quelque Bourgeois de la Province, qui auroit soupiré dix ou douze ans auprès d'une aimable personne, qu'il auroit enfin emportée à la barbe de ses rivaux, se pourroit nommer un Héros de Roman".[66] Das lockende Prädikat „illustre", das bis dahin hauptsächlich für grosse Persönlichkeiten der Weltgeschichte oder ruhmwürdige Heroinen verwendet wurde, wie z. B. „L'illustre Bassa" der Scudéry, oder „Les illustres infortunez, ou les Aventures galantes des plus grands Héros de l'antiquité", wird jetzt auch den Vertretern bürgerlicher Berufe gespendet. Und wenn auch zunächst hinter dem „Illustre

Porteur d'eau“ des Le Noble, hinter dem „Illustre Mousquetaire“ sich Personen von Rang und Stand verbergen, so geht die Bezeichnung doch immer mehr auf alle Romanhelden über, welche soziale Stellung auch immer sie haben mögen. Es ist daher gar kein Bruch mit der Tradition mehr, wenn dann Robert Des Challes in seinen 1712 zum erstenmale erschienenen „Histoires véritables“, die er „Les illustres Françoises“[67] betitelt, auf das historisch-aristokratische Milieu verzichtet und die denkwürdigen Ereignisse, die den Stoff seiner Erzählungen bilden sollen, nicht mehr bei den „Grossen dieser Erde“, sondern vorwiegend in der bürgerlichen Welt sucht. Ihm sind die Menschen nicht mehr durch Krone und Geburt, sondern durch ihre inneren Erlebnisse „illustre“, seine berühmten oder erlauchten Französinnen sind in keiner Geschichte, in keiner Chronik, ja nicht einmal in den Nachrichten und Notizen des „Mercure galant“ oder der „Gazette de Hollande“ zu finden. Erklärt er doch sogar in der Vorrede, dass er sie selbst nicht kenne. „J'avertis les Curieux qui voudront déterrer les noms de mes héros et de mes héroïnes, qu'ils prendront une peine fort inutile, et que je ne sais pas moi même qui ils étoient, ou qui ils sont.“[68]

Ist Des Challes in dieser Beziehung einem sich immer mächtiger geltend machenden Zuge der Zeit gefolgt — hatte es doch sogar der grosse Porträtist Hyacinthe Rigaud aufgegeben, aus-

schliesslich die vornehme Welt zu malen, und versucht, seine Kunst auch an den Physiognomieen der Bürger zu betätigen — so stellt er sich mit der Tendenz seiner Erzählungen in bewussten Gegensatz zur bisherigen Übung.

An Stelle der romanhaften Ethik, die in den anderen Romanen direkt und indirekt zum Ausdruck kommt, will er aus dem Leben geholte praktische Sittlichkeit lehren, die er sogar als christlich bezeichnet.

„Presque tous les romans ne tendent qu'à faire voir, par des fictions, que la vertu est toujours persécutée, mais qu'enfin elle triomphe de ses ennemis, en supposant néanmoins, comme eux, que la résistance que leurs héros ou leurs héroïnes apportent à la volonté de leurs parens, en faveur de leurs maîtresses ou de leurs amans, soit en effet une action de vertu. Mon roman et mes histoires comme on voudra les appeller, tendent à une morale plus naturelle et plus chrétienne, puisque par des faits certains on y voit établi une partie du commerce de la vie.“ [69] Ein Stück Leben also und keine romanhaft gefärbten Vorfälle und Figuren! „On ne verra point ici de braves à toute épreuve, ni d'incidens surprenans“ verkündet er in der Vorrede, „et cela, parce que tout en étant vrai ne peut être que naturel. J'ai affecté la simple vérité; si j'avois voulu, j'aurois embelli le tout par des aventures de commande; mais je n'ai rien voulu dire qui ne fût vrai.“ [70] Und der Autor

verspricht nicht zu viel. In dieser Novellensammlung wird eine überquellende Fülle ursprünglichsten Lebens geboten, ein solcher Reichtum neuer eigenartiger Züge in die Literatur eingeführt, dass dadurch allein die „Illustres Françoises“ ein historisch denkwürdiges Dokument werden. Schon die Sicherheit, mit der Des Challes sich über die Ziele, über vermeintliche Schwächen seines Werkes äussert, hebt ihn auffallend von allen Wettbewerbern im damaligen Roman ab. Er kennt alle Einwände, die der Leser machen könnte, und widerlegt sie, indem er sein Vorgehen begründet. Er hat bewusst Anachronismen angebracht, um die Neugier der Leser nach den leibhaftigen Vorbildern seiner Figuren abzulenken. Nichts sei entlehnt, alle Vorfälle neu und aus der Quelle geschöpft, und selbst die Nachlässigkeit der Sprache sei bedingt durch die „naivité de l'histoire“. „Si j'avois écrit des fables, j'aurois été maître des incidens que j'aurois tourné comme j'aurois voulu; mais ce sont des vérités qui ont leurs règles toutes contraires à celles des romans. J'ai écrit comme j'aurois parlé à mes amis dans un style purement naturel et familier“,[71] trotzdem erwarte er, dass er weder zarte Ohren damit verletzen, noch die Leser langweilen werde. Und was er an Natürlichkeit des Ausdruckes leistet, gehört auch zu dem Überraschendsten, was bis dahin die französische Literatur geboten hat. Es ist, als wenn er Rede und Gegenrede mit dem Phonographen aufge-

fangen hätte. Man empfindet beim Lesen alle jene feinen Schattierungen, die sonst nur das Ohr zu unterscheiden weiss. Ernste Reden, hinter denen ein leiser Spott sich regt, Selbstbewusstsein, hinter dem sich Schwäche birgt, Gefühlsausbrüche, bei denen man empfindet, dass sie trotz der augenblicklichen Echtheit nicht von Dauer sind, kurz, alle Untertöne der menschlichen Sprache werden hier zwischen den Buchstaben hörbar. Die Konversation in der Rahmenerzählung ist von einer solchen Natürlichkeit des Ausdrucks und des Tonfalls, dass wir in ihr die Umgangssprache der mittleren und niederen Gesellschaftsklassen, die Des Challes darstellt, in vollendeter Wiedergabe kennen lernen können. Selbst die frische Unterhaltungsweise, wie sie die Umrahmung der Novelletten in der „Académie galante" (1682)[72] bietet, erscheint gegen diese Ursprünglichkeit der Rede wie ein künstlich arrangiertes Gespräch. Der Wechsel zwischen harmloser Neckerei und tiefster seelischer Teilnahme, der abrupten Plauderei und erregter Mitteilung, zwischen den zwanglos konventionellen Wendungen, wie sie in der Alltagssprache herrschen, und ernsten Bemerkungen, ist von einem unnachahmlichen Zauber. Die Menschen, die an diesen Unterhaltungen teilnehmen, sind alle auch in die Handlung der Erzählungen ernstlich verwickelt, und so greifen sie mit Einwänden, Korrekturen, mit ihren Meinungen in die Berichte ein, aber immer innerlich so wohl motiviert, dass sie die Wirkung des Erzählten nur

noch erhöhen, ohne dessen künstlerische Ökonomie zu stören. Da stellt einer der Zuhörer eine Frage, deren Beantwortung durch den Berichterstatter über eine Persönlichkeit, die man nicht genau kennt, Licht verbreitet, da unterbricht sich der Erzähler selbst, weil er zu bewegt oder zu müde ist. „Je ne sais si vous ne vous altérez point à m'écouter, mais moi, je m'altère à tant parler; il faut être plus héros de Roman que je ne suis, pour conter une histoire si longue d'un seul trait: faisons une pause", heisst es z. B. in der „Histoire de M. Des Frans et de Silvie."[73] Und von gleich bewundernswerter Wahrheit und Natürlichkeit ist er in der Wiedergabe des Lebens selbst, mit allen seinen zufälligen Begleiterscheinungen, mit jenen „müssigen Details", wie sie von der modernen Kunstterminologie getauft wurden. Züge, die gar keine Bedeutung für die Handlung, für die dargestellten Menschen haben, werden dennoch in unauffälligster Weise zur Erhöhung der Lebenswahrheit an geeigneter Stelle angebracht.

Einer soll sein Leben einem Freunde beichten, aber er tut es nicht im Wagen, den sie besteigen, weil das Rollen der Räder über dem Steinpflaster das Sprechen erschwert. Erst als sie in einem Park ausgestiegen sind, beginnt er zu sprechen. Ein anderer, um einen noch primitiveren Fall anzuführen, macht dreimal den Versuch, einen Bekannten zu treffen. Es gelingt ihm erst beim dritten Mal. Dieser Vorgang ist an und für sich völlig bedeutungslos, hat auch nicht den Zweck,

die Spannung durch Retardation zu erhöhen, denn alle drei Versuche werden in einem einzigen Satze erwähnt, aber er soll die Wirklichkeit auch in ihren unwesentlichen Erscheinungsformen kopieren. Und dabei hat man niemals den Eindruck, dass diese Züge etwa überflüssig wären. Man beachtet sie nicht, weil sie als selbstverständlich erscheinen.

Aber auch die unbedingt notwendigen werden mit einer Unscheinbarkeit angebracht, die ihren künstlerischen Eindruck nur noch erhöht. So schildert er z. B. in der „Histoire de M. de Contamine et d'Angélique“ die furchtbare, psychische Erschütterung der Heldin nach einer ihr weibliches Ehrgefühl tief verletzenden Szene mit ihrer früheren Herrin und Gönnerin. Um sich dann darüber mit ihrem zukünftigen Gatten ungestört auszusprechen, geht sie mit ihm in einen Garten — „malgré le froid qu'il faisoit.“ — Wie deutlich zeigt diese kleine Bemerkung ihre starke, seelische Erregung, die sie gegen alles Äusserliche unempfindlich werden lässt![74] Alles, was das wirkliche Leben verlangt, kleinliche Vorsicht und Beachtung der scheinbaren Nichtigkeiten, alles das wird aufs sorgfältigste berücksichtigt und nach Bedarf vermieden, und beides zu einer den höheren Zwecken dienenden Wirkung verwendet.

Des Challes ist in seiner künstlerischen Individualität eine neue bedeutungsvolle Erscheinung. Selbst in den realistischsten Romanen jener Zeit ergaben sich die erzählten Vorgänge als das Pro-

dukt einer — sagen wir realistischen Auffassung des Lebens, er aber ist ein Autor von absoluter Unmittelbarkeit, wie ihn die französische Literatur nur noch einmal in Restif de la Bretonne am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wieder erlebt hat. Aus der unmittelbarsten Erfahrung, nicht aus künstlerischer Intuition heraus stammen seine Menschen. Es ist als ob ihm neue Sinne erschlossen wären, so sehr weiss er das Leben der Menschen, die ihm auf seiner Weltwanderung begegnet sind, in allen seinen Einzelheiten zu erfassen und es dabei doch als ein Ganzes zu sehen und zu verlebendigen. Auch der Blick des scharfsichtigsten Erzählers war bis dahin verschleiert, wenn es sich um die Wiedergabe des Geschauten handelte, auch die am freiesten schaffende Phantasie erschien durch Tradition und künstlerische Konvention in ihrer völligen Entwicklung gehemmt.

Und so erscheinen denn jetzt die Menschen und Ereignisse ganz anders als man, gewöhnt an die Welt der Romane, sie erwarten würde. Tritt einmal da ein Zug in jener romantisch gefärbten Art uns entgegen, so ist der Verfasser der erste, der selbst darauf uns aufmerksam macht und darauf hinweist, dass derartige scheinbare Unwahrscheinlichkeiten sich auch ins reale Leben einzudrängen wissen. Wo altes Romangut, wie Verkleidungen, falsche und unterschobene Briefe verwendet wird, da geschieht es sorgsam motiviert und unter Umständen, die wenigstens für jene Zeiten

es durchaus glaubhaft machen. In der Erfindung sind ihm Trivialitäten ebenso fremd, als die konstruktiven Lösungen des bisherigen Romans. Er stellt keine lebenden Bilder. Bei ihm ist alles in Fluss und Bewegung. Aber alle diese künstlerischen Errungenschaften, die zum Teil nur ein grosses, technisches Talent bekunden, treten in den Schatten hinter die Fülle des Neuen, das er sich aus der Welt des inneren Lebens holt. Er weiss den Dingen und den Menschen einen fast überreichen, neuen Inhalt zu geben und in dem weiten Reiche menschlichen Empfindens und seelischen Lebens immer wieder überraschende Entdeckungen zu machen. Nun hatte ja schon die Entwicklung des Romans in den Jahrzehnten, die seinem ersten Auftreten als Romancier vorausgehen, weite Strecken für die Kunst urbar gemacht, aber selbst in diesen weiss er scharfäugig manches zu finden, an dem der trübere Blick seiner Vorgänger achtlos vorbeigehuscht ist. Was man bei jenen mit der Lupe aufsuchen muss, tritt uns bei ihm in vollster Entfaltung deutlich sichtbar entgegen.

Er zeigt das vollste Verständnis für den Wert der Nationalität und der Individualität als Faktoren der Seelenbildung und hat mit dem prophetischen Blicke des grossen Talentes auch schon damals die Bedeutung der bestimmenden und bedingenden Einflüsse des Milieus und der Abstammung geahnt, weit über das hinaus, was man schon zu jener Zeit „klimatische Philosophie“ nannte. Zwar hat

schon Subligny in der Vorrede zu seinem Romane „La fausse Clélie" (1671)[75] den Gebrauch französischer Namen statt der graecisierenden bei den „esprits romanesques" damit entschuldigt, dass er keine Griechen und Araber, sondern Franzosen darstelle, aber diese „nouvelle façon d'écrire qu'il pourra sembler que j'ai introduite" beschränkt sich fast nur auf diese Taufe. Ebenso hat Furetière sein Programm „Il faut — — que la nature des histoires et les caractères des personnes soient tellement appliqués à nos meurs, que nous croyons y reconnoistre les gens que nous voyons tous les jours"[76] nur äusserlich erfüllt. Die Menschen, die da in satirischer Spiegelung vorgeführt werden, haben so wenig nationale Eigenart, dass man mit den entsprechenden Änderungen des Äusserlichen den Roman auch in einem anderen Lande spielen lassen könnte. Auch in den anderen erzählenden Werken sind bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen nirgends Charaktere von spezifisch französischer Färbung vorhanden, wenn sie auch überall sich in Kleidung, Sitte und in den ethischen Anschauungen ihres Volkes bewegen. Des Challes greift tiefer. Natürlich gibt auch er seinen Figuren französische Namen „parce qu'en effet ce sont des François que je produis, et non pas des Etrangers"[77], aber er hebt auch immer wieder das nationale Moment hervor. „Chacun dans le monde", lässt er z. B. eine seiner Personen in der ersten Erzählung „Histoire de M. Des Ronais et de Mademoiselle Dupuis" sagen, „agit selon ses lumières. Je ne suis

ni Espagnol, ni Portugais, ni Italien, ni Turc".[78] Er vergleicht die Französinnen mit den Frauen in Spanien und Italien, sucht aus der Verschiedenheit der Lebensweise ihr verschiedenes Verhalten in der Liebe zu erklären und rühmt „cette sagesse plus naturelle à nos Françoises qu'à aucune autre Nation du monde, qui fait le sujet de l'admiration et de l'attache de leurs amans."[79] Da wird auf die Unterschiede im Charakter des Geschlechtes hingewiesen „Tout le monde a cela de propre, particulièrement les femmes", und bei verschiedenen Gelegenheiten werden feine, psychologische Differenzierungen gemacht. Er weiss den Pariser sehr wohl von dem Provinzialen zu scheiden und unter den letzteren z. B. die Provenzalen von den Bewohnern der Dauphiné auseinanderzuhalten. Der echt französische Zug der Kleinstädter, aus der Enge der provinzialen Heimat zum Zentrum des Reiches zu streben, wird wiederholt hervorgehoben. „Il me sembloit", berichtet einer, „qu'il m'étoit honteux — — — — de passer ma vie dans un fonds de Province"[80], und ein anderer beginnt seine Lebensbeichte mit dem halb verschämten, halb entschuldigenden Geständnis „Je ne suis de cette ville (Paris), mais j'y suis venu si jeune que je me regarde comme un de vos compatriotes". Ein dritter wieder erzählt „Je suis d'Aubervillers et ainsi presque Parisien".[81]

Das hindert Des Challes nicht, auch scharfe Streiflichter auf die Pariser zu werfen, und wie er einen jungen Mann schildert als „aussi sot qu'un Pa-

risien, qui n'a jamais quitté de vue le clocher de sa Paroisse"[82] oder ihre geringe Neigung zur Eifersucht hervorhebt, so sagt er auch einmal „Les Parisiens savent par expérience qu'ils n'ont de parens, à quelque degré que ce soit, qu'autant que la fortune favorable leur en donne; et que frères, sœurs, oncles, cousins, et les autres abandonnent leur sang lorsqu'il n'est pas heureux".[83] Aus solchen und ähnlichen Äusserungen liesse sich leicht eine Naturgeschichte des Parisers aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts konstruieren, in welcher die vom Verfasser so oft betonte christliche Gesinnung, die sich in wunderbarster Weise mit einer libertinistischen Lebensanschauung verbindet, keine unwesentliche Rolle spielen würde. Frömmigkeit und Sinnlichkeit, fleissiger Besuch der Messe und heimliches Schleichen in Freudenhäuser, klösterliche Erziehung und die Lebensführung einer Courtisane sind Widersprüche, die sich damals gerade in den bürgerlichen Kreisen sehr gut vereinigen liessen. Und diese eigenartige Mischung, diese „corruption du siècle" hat der Autor in meisterhafter Weise in seinen Figuren zu verkörpern verstanden. Des Challes ist, wie wir wissen, nicht der erste, dem das „embourgeoiser" des Romans als künstlerisches Ziel vorschwebte. Aber er begnügte sich nicht damit, bloss das äusserliche Milieu zu wechseln. Ihm bieten sich in dieser anderen Welt auch andere neue Probleme, neue fesselnde Aufgaben. Er hatte eine nur schwache Tradition zu überwinden. Er

brauchte, um neue künstlerische Wirkungen zu erzielen, scharf zu sehen und das Gesehene ohne den üblichen Aufputz wiederzugeben. Und wenn wir ein zeitgenössisches Urteil über ihn hören, in dem es heisst „Il paroit, que c'étoit un Homme fort dégagé des Préjugés vulgaires; à qui les Noms n'en imposoient point; qui vouloit voir par ses propres Yeux, et ne juger que par ses Lumières“,[84] so wird es sofort klar, dass er auch der rechte war, dieses neue Revier für die Dichtung zu erschliessen.

Er befreit sich vor allem, energischer als alle seine Vorgänger, von dem Schwergewichte der Geschichte. Dadurch ward es ihm möglich, die Menschen, losgelöst vom Formalismus des Hoflebens, ungehemmt von den starren Normen der höheren Gesellschaft, darzustellen. Er gewinnt dadurch freie Hand für die Schilderung des intimsten Lebens, seine Menschen erhalten dadurch eine bis dahin ungeahnte Beweglichkeit und gleichzeitig wurde ihm durch den Verzicht auf diese bequeme Einkleidung, welche die Menschen durch ihre historische oder gesellschaftlich hohe Stellung für den Leser an und für sich interessant machte, die Verpflichtung auferlegt, auf einen Ersatz dieser fesselnden Elemente bedacht zu sein und das Leben unbekannter, sozial uninteressanter Menschen durch andere Hilfsmittel spannend zu gestalten. Mit glücklichem Instinkt und einer bewundernswerten Findergabe hat er aus diesem scheinbar tauben Gestein die Goldadern an den Tag gefördert. An

Stelle der höfischen Intriguen verwendet er den Kampf gegen die Vorurteile der Gesellschaft — seiner Gesellschaft — als retardierendes oder stimulierendes Mittel der Handlung. Nicht die Vorgänge an sich sollen jetzt gefangen nehmen, sondern ihre innere Motivierung. Die Handlungen werden durch den Charakter, durch das Temperament, durch Erziehung bestimmt und nicht durch Romanlogik. Das Empfindungsleben ist durch das Milieu bedingt und richtet sich nicht nach vorher fixierten, ethischen Normen, wie sie früher für sämtliche Personen, von welcher Abstammung, von welcher Stellung auch immer sie sein mochten, gleich massgebend waren. — Ging auch unser Autor nicht so weit wie der italienische Novellist Francesco Loredano, der in seinen den antiken Rhetorenspielereien nachgebildeten „Scherzi geniali“ einmal die Lehre verkündet „Gli animi delle Regine, e delle Prencipesse, non debbono esser sottoposti a quegl' affetti, che tiranneggiano le donne volgari,“ [85] so ergaben sich ihm doch zweifellos aus der veränderten Umwelt und den Lebensverhältnissen seiner Figuren auch veränderte Stimmungen und Empfindungen und neue, aus diesen resultierende, seelische Konflikte. Wir haben gesehen, dass auch schon vor Des Challes das Motiv des Standesunterschiedes auf das Schicksal der Romangestalten bestimmend wirkte, aber er ist der erste, der es mit all den unromantischen Begleiterscheinungen, wie es uns im Leben begegnet, aufgreift und darzustellen versucht. „Pour vous faire bien com-

prendre toute la disproportion qu'il y a dans ce mariage", beginnt die „Histoire de Monsieur de Contamine et d'Angélique", „il est à propos de vous faire souvenir de ce qu'ils étoient tout deux avant que le sacrement les eût égalés."[86] Und nun folgt nach der Mitteilung der Personalien, die uns die tiefe, soziale Scheidung zwischen den beiden Liebenden veranschaulichen, die Schilderung des stillen, aber intensiven Kampfes, den der Held, „fils d'un homme de robe extrêmement riche de lui même — — étant d'une maison qui s'est toujours distinguée par son attachement à la personne de nos Rois", um den Besitz und die Anerkennung der von ihm heiss geliebten Angélique, einer in ärmlichsten Verhältnissen lebenden Kammerjungfer, zu bestehen hat. Aber bezeichnend für die allem konventionell romantischen Beiwerk abholde Art des Verfassers ist die Form, in der sich diese Kämpfe vollziehen. Es ist kein heroisches Aufbäumen gegen die Vorurteile der Gesellschaft. Bei aller Leidenschaft, bei allen Mühen, die Widerstrebende zu gewinnen, vergisst der Held nie die Schwierigkeit, die sich für ihn selbst aus der sozialen Differenz ergeben muss. „Vous n'approuveriez pas vous-même" sagt er ihr, „que je me déclarasse publiquement l'amant d'une fille de chambre."[87] Er bemüht sich, ihre Stellung in aller Stille zu verbessern, um dadurch leichter die Zustimmung seiner Mutter zu erlangen. Aber gerade aus der Heimlichkeit ihrer Beziehungen ergeben sich schwere, tragische Konflikte, die dann

allerdings zur rascheren Lösung der Komplikationen beitragen. — In der „Histoire de M. de Jussy et de Mademoiselle Fenoüil“[88] sind es auch die Unterschiede in Geburt, Rang und Vermögen, die eine Vereinigung der Liebenden hindern, aber hier ist es der Mann, der als Sohn einer kinderreichen, armen Bürgerfamilie in seiner bescheidenen Stellung als Rechtsanwalt es nicht wagen darf, seine Augen zu einer sehr reichen Waise aus vornehmen Kreisen zu erheben. Die „naissance inférieure“, die „inégalité de naissance“ oder die „disproportion du bien“ kehren immer als Hindernisse, als retardierende Elemente wieder oder bilden den Ausgangspunkt der folgenden Begebenheiten, aber den Ausgangspunkt für psychische Phänomene, für neuartige Stimmungen, für sittliche Regungen, wie sie die erzählende Literatur bis dahin nicht gekannt hat. Höher als das Sehnen nach der dauernden Verbindung mit dem Geliebten steht z. B. einem der Mädchen, die er uns vorführt, der Wert seiner Ehre, die nicht etwa, wie bis dahin, nur im Aufrechthalten des Scheins, im Bewahren der äusserlichen „réputation“ ihr Genüge findet. Auch diese wird nicht vernachlässigt, aber nicht aus egoistischen Motiven, sondern aus Rücksicht für den Mann, dessen Ehre durch eine Verletzung des guten Rufes seiner Angebeteten am meisten leiden würde. „Si je vous aimois moins“, sagt das Kammermädchen Angélique zu dem Herrn von Contamine, der sie zu seiner Gattin erheben will, „je n'aurois pas tant de soin de votre honneur, qui est attaché à celui d'une

fille que vous aimez assez, pour vouloir épouser; et je cesserois de vous estimer, si vous étiez assez peu sensible sur ce point là, pour vouloir faire votre compagne d'une fille perdue de réputation devant le monde, quelque innocente qu'elle soit en effet.“ [89] In solchen und zahlreichen ähnlichen Zügen zeigt sich die gesteigerte Empfindsamkeit seiner Menschen, die hier auch auf das ethische Leben übertragen erscheint und von allen jenen Erscheinungen begleitet ist, wie wir sie bis dahin nur als Äusserungen sentimentaler Liebesempfindungen kennen lernten. Als Angélique durch einen falschen Schein in eine schiefe Lage ihrer früheren Herrin gegenüber gebracht und von dieser mit Missachtung behandelt wird, überkommt sie eine Verzweiflung, die sie fast dem Tode nahe bringt. Eine Freundin, die sie zu Hilfe ruft, findet sie „dans un abattement extrême, ayant une grosse fièvre, et des maux d'estomach si vifs, qu'à peine pouvoit-elle parler.“ [90] In Tränen, Schluchzen und Seufzern entladet sich der seelische Schmerz über die Verletzung ihrer Ehre, die ihr nach ihrem Seelenheil das teuerste Gut ihres Lebens ist. Die sittlichen Anschauungen richten sich, entsprechend den veränderten Lebensbedingungen dieser anders gearteten sozialen Sphären, nicht mehr nach dem Kodex des Hofes zu Versailles. Anderseits nimmt nicht nur der Ehrbegriff, sondern auch die Toleranz gegen die Verfehlungen der Sittlichkeit einen anderen Charakter an. Zwar hatte schon Madame de La Fayette in ihren Romanen und nach ihr alle ihre

Nachtreterinnen, das Leben unbeirrt von der Schablone des älteren Romans und der höfischen Norm dargestellt. Die Frau, die einem Fremden ihr Herz zuwendet, gesteht es ihrem Gatten ein. Ihm wird zugemutet, auf ihren Besitz zu resignieren, damit sie sich, frei von gesellschaftlicher Ächtung, mit dem Geliebten verbinden könne. Des Challes dagegen lässt einen Ehemann den Treubruch seiner Frau ruhig erdulden, weil ihm der Eclat — unbequem ist. „Je me suis bouché les yeux sur sa conduite“, erzählt der betrogene Ehemann, „non pas que je ne m'aperçusse fort bien de tout, mais parce que je n'ai jamais aimé l'éclat. Je ne voulois pas publier moi-même des choses qu'il étoit de mon honneur de cacher, et qui auroient rejailli sur sa fille, et outre cela, elle a toujours fort bien sauvé les apparences, qui est le point essentiel de la conduite d'une femme, le reste n'étant à mon sens qu'une pure bagatelle.“[91] Diesen bürgerlichen Kreisen genügte wieder die Wahrung des äusseren Scheins, auch wenn in der Sache selbst fehlgegangen wird. Bei dem unmittelbareren, weniger kontrollierten, ungestörteren Verkehr beider Geschlechter mit einander vollziehen sich alle Ereignisse rascher, entscheidender, elementarer und daher auch natürlicher. Dem Temperamente ist ein freierer Spielraum gewährt, der stürmische Lebensdrang kann sich ungehemmter äussern und der Kampf des Herzens mit dem Verstande sich in kürzerer Zeit entscheiden. „On ne dispose pas de son cœur comme on veut“, in dieser, in den meisten Erzählungen

von Des Challes wiederkehrenden Maxime war die Formel gefunden, mit der alle Verirrungen motiviert und entschuldigt wurden. Liebe, Ehe, Treue und Tugend werden uns hier in zum Teil neuer Beleuchtung gezeigt. Die Macht und die Herrschaft der Sinne sind die entscheidenden Faktoren für alle Verhältnisse geworden. Die sensualistische, libertinistische Auffassung des Lebens tritt trotz der vom Verfasser etwas ostentativ vorgetragenen christlichen Tendenz in den Erzählungen deutlich zutage. In der „Histoire de M. Dupuis et de Madame de Londé“ verkündet eine vom Autor mit besonderer Sympathie geschilderte junge Witwe ihrer in den alten, ehrbaren Anschauungen von der Ehe lebenden Schwester die Lehre: „ce n'est pas l'innocence des plaisirs qui les rend plus chers; la volupté ne dépend point d'un contrat, ni de la bénédiction d'un Prêtre. A le bien prendre, le mariage n'est autre chose que l'assemblage d'un homme et d'une femme publiquement permis par les loix, pour éviter les désordres qui naîtroient si chacun n'avoit pas à qui s'en tenir, et qu'une femme sur tout pût se donner au premier venu suivant son choix.“ [92]

Mit einem im beginnenden sensualistischen Zeitalter allerdings nicht mehr ganz seltenen Zynismus erklärt sie, dass es wenige Frauen gäbe, welche die Tugend um der Tugend oder Gottesfurcht willen lieben, die meisten seien nur durch die Bedenken vor den beschwerlichen Folgen oder aus Besorgnis um ihren Ruf zurückhaltend, die

weibliche Reinheit sei nur als eine Art Vorsicht anzusehen. Den Einwand des tierischen Charakters einer solch zügellosen Leidenschaft pariert sie mit den Molièreschen Versen aus dem „Amphitryon“:

„Que dans les plaisirs de l'amour
Les bêtes ne sont pas si bêtes que l'on pense“[93]

ein Zeugnis, auf das auch schon La Fontaine gelegentlich hingewiesen hat. Diese „veuve sensuelle“ operiert schon mit der bekannten Psychologie und Physiologie des Libertinismus, um zu einer begeisterten Apologie der freien Liebe zu gelangen und schwelgt im Gedanken jenes Glückszustandes „n'ayant que l'amour et la fantaisie pour guides.“[94] Kein Wunder, wenn bei einer anderen Gelegenheit die Ehrbarkeit der Frauen als nur „du temps, des circonstances“ abhängig erklärt wird. — Die Freiheit, den Regungen der Sinne folgen zu dürfen, gilt nicht nur für die zeitlich aufeinander folgenden Liebesbeziehungen. Mit gleicher Nachsicht werden auch gleichzeitig bestehende Doppelempfindungen beurteilt. Mit Seelenruhe werden in einem Kreise ehrbarer Frauen derartige Verschiebungen der Liebe berichtet, ohne einer ernstlichen Kritik ausgesetzt zu werden. Des Ronais, der Held der ersten Erzählung, der das Fräulein Dupuis glühend liebt, die schwersten Kämpfe um sie zu bestehen hat, verführt während dieser Zeit ein anderes Mädchen, und „da der Teufel sich in alles mischt“, erstehen für ihn daraus unangenehme Folgen, aus denen ihm der Vater der Erstgeliebten in freundschaftlichster Weise heraus-

hilft. — In einer anderen Erzählung, in der „Histoire de M. de Jussy et de Mademoiselle Fenoüil“, begibt sich der Held in das Haus seiner Braut, um mit ihr zu brechen, da er von leidenschaftlicher Liebe für eine andere entzündet ist, als er aber seine Verlobte erblickt, erregt ihn ihre Schönheit wieder so heftig, dass er es schmerzlich empfindet, sie verlieren zu müssen. In der leichten Entzündlichkeit des Herzens geben die Männer den Frauen nicht nach. Sie unterliegen der Macht der Sinne so rasch, auf den ersten Blick, wie die früheren Romanhelden dem ersten Ansturm der vergeistigten Liebe nicht zu widerstehen vermochten. Die „Liebe“ ist jetzt ein mächtiger Naturtrieb geworden, der sich durch keine Reflexion, durch kein sittliches Bedenken, durch keine gesellschaftliche Gewalt bändigen lässt. In der „Histoire de M. de Frans et de Silvie“ ist diese physiologische Sensibilität in besonders drastischer Weise geschildert. Die Empfindsamkeit des Gemütes hat sich allmählich in eine sinnliche Sentimentalität gewandelt. Die Wirkung rührender, weiblicher Schönheit äussert sich nicht mehr in selbstlosen, altruistischen Gefühlserregungen, sondern in einer durch die Verwirrung der Sinne erzielten Weichheit und Schwäche.

De Frans, der durch Verleumdungen, die allen Anschein der Wahrheit haben, veranlasst wird, seine geliebte Silvie für ein lügnerisches, verworfenes Geschöpf zu halten, begibt sich nach einer schweren Krankheit, in die er infolge der seelischen

Aufregungen verfallen war, auf seinem ersten Ausgange in ihre Wohnung, um ihr, bevor er sie für immer verlässt, seine volle Verachtung auszudrücken. Silvie aber umfasst seine Kniee, um ihn in Tränen aufgelöst, unter halben Geständnissen aufzuklären. Und der Anblick dieser weinenden Schönheit wirkt derart auf seine Sinne, dass er völlig umgestimmt wird. „Je jetai les yeux sur elle — —; je me perdis. Elle étoit encore à mes pieds, mais dans un état à désarmer la cruauté même. Elle étoit toute en pleurs: le sein qu'elle avoit découvert, et que je voyois par l'ouverture d'une simple robe de chambre; ses cheveux qu'elle avoit détachés pour se coëffer de nuit, et qui n'étant point rattachés, tomboient tout au long de son corps, et la couvroient toute; sa beauté naturelle que cet état humilié rendoit plus touchante; enfin mon étoile qui m'entraînoit, ne me firent plus voir que l'objet de mon amour et l'idole de mon cœur. Le puis je dire sans impiété, elle me parut une seconde Madeleine, j'en fus attendri; je la relevai; je lui laissai dire tout ce qu'elle voulut, je ne lui prêtai aucune attention; je n'étois plus à moi. J'étois déchiré par mille pensées qui se formoient l'une après l'autre dans mon esprit, et qui se détruisoient mutuellement“ usw.[95] Und als derselbe De Frans diese Silvie, die inzwischen seine Gattin geworden war, in den Armen eines anderen schlafend findet, da genügt ein Blick auf ihre Reize, um die Hand, die schon das Schwert zum Todesstoss ausgeholt hatte, fallen zu lassen. „Quelle vue! quelle rage!“

ruft er aus, als er seine Frau in dieser Situation überrascht, „quel désespoir! Je mis l'épée à la main dans le dessein de les percer l'un et l'autre; mais un mouvement qu'elle fit me désarma. Je jetai les yeux sur ce sein que j'idolâtrois. Toute ma fureur m'abandonna; je n'écoutai plus ma rage que pour plaindre mon malheur. Peut-on être capable d'une si grande foiblesse?“ [96]

In solchen Zügen ist jene französische Toleranz gegen die Gefallene angedeutet, die schon in ihren ersten Anfängen als eine Mischung von Sinnlichkeit und Sentimentalität erscheint. Hier, wo der in seinem Lebensglück schwer getroffene Ehemann die Schuld der Frau unzweifelhaft erkennt, und vorläufig auch nicht den leisesten Milderungsgrund ahnt, reicht schon der Anblick ihrer berückenden Schönheit hin, um die Fehlende mit dem Strahlenkranze der büssenden Magdalene zu verklären! —

Die Formel „plus excusable que condamnable“ wird in den Erzählungen von Des Challes sehr häufig verwendet, um das Urteil zu trüben, und die Verteidigungsrede, die einer Courtisane — „une fille qui fait le metier qu'elle faisoit“ — gehalten wird, könnte zwei Jahrhunderte später im Zeitalter der Sozialpsychologie gesprochen worden sein. Verhältnisse, Umgebung, Temperament werden als die „faculté maîtresse“, um mit Taine zu sprechen, angesehen, welche die Sittlichkeit bestimmen. Es zeugt von einem tiefen Eindringen in die psychische Konstitution der Menschen, wenn Des Challes zwischen

den Wirkungen einer lebhaften Phantasie und denen des Temperamentes unterscheidet „un vice de tempérament et non de fantaisie“ — und er wagt sich in der „Histoire de M. Des Frans et de Silvie“ an eines der schwierigsten Probleme, wenn er psychopathische Zustände zum Hauptmotiv der Erzählung wählt. Dem damaligen Zustande der Seelenkunde entsprechend, operiert er allerdings mit Wundern, die wir heute als hypnotische Erscheinungen bezeichnen würden, aber die Schilderung der Seelenzustände ist von einer solchen Exaktheit, dass man nur eine moderne Terminologie bei der Erklärung anwenden müsste, um sie auch noch heute als zuverlässig anzuerkennen. Die Heldin, eine edle reine Frau, die ihrem Gatten in hingebenster treuer Liebe zugetan ist, wird durch einen Wüstling in einen, ihr selbst unerklärlichen psychischen Zustand versetzt, der sie nicht nur ihm gefügig, sondern auch in dieser Verfassung völlig schamlos macht. Dieses Doppelleben ihrer Seele bringt sie in die verzweifeltsten Lagen, die nach langen schweren seelischen und körperlichen Leiden durch ein tragisches Ende beschlossen werden. Erst nach ihrem Tode kommt dem unglücklichen Ehemanne zum Bewusstsein, dass ihre Treue und Tugend unüberwindlichen seelischen Mächten zum Opfer gefallen seien, und auch einer der Freunde bemüht sich, diese Frau zu rechtfertigen, „qui fut toujours chaste et vertueuse de cœur, et dont le corps n'auroit jamais été souillé, si pour lui faire

perdre sa pureté, on n'avoit armé contr'elle les puissances de l'enfer, et les secrets de la Nature.“ [97]

Wahrhaft ergreifend ist das Empfinden dieser schuldlosen Schuldigen dargestellt, das entsetzte Staunen über sich selbst, diese fassungslose Verzweiflung über Geschehnisse, für die sie keine Verantwortung trägt, und die erschütternde heroische Gelassenheit, mit der sie ihre raffiniert grausame Bestrafung durch den Gatten, der sie für schuldig hält, erduldet. Nur die Trennung von ihm fühlt sie sich zu ertragen unfähig. „Je ne puis révoquer le passé. J'approuve tout ce que votre ressentiment vous a fait faire“, sagt sie ihm weinend, „je ne justifierai point ma conduite, elle paroît trop criminelle. Il me semble que l'aveuglement où je me suis précipitée est un rêve. Plus je m'examine, et plus j'examine aussi les sentimens que j'ai toujours eu pour vous, et moins je puis comprendre ma chûte. Je n'en accuse point ma fatalité; je n'en accuse point le charme de mes sens, j'y ai été forcée par quelque puissance surnaturelle. J'ai reçu sans murmurer tous les châtimens que vous avez voulu m'imposer: j'ai accepté ma retraite ici; mais je n'avois point envisagé toute l'horreur qu'il y a pour moi d'être pour jamais séparée de vous. — — — Maltraitez-moi, renfermez-moi, mais ne vous éloignez pas. Mettez-moi dans un cachot au pain et à l'eau, faites-moi tout ce que votre amour outragé et converti en fureur peut vous conseiller de plus cruel;

pourvu que je vous sache auprès de moi, mon supplice ne me jetera pas dans le désespoir où votre éloignement me va jeter, et j'en serai moins punie. N'avez-vous pas chez vous des verrouils, des grilles, des portes, et des serrures pour vous assurer de moi mieux que vous ne pouvez l'être ici? Je m'y soumets pour le reste de mes jours. Vous me l'avez promis, punissez moi, et ne vous éloignez pas; j'adorerai la main qui me châtiera pourvu que je la voie." [98] Und als sie doch Abschied von ihm zu nehmen gezwungen wird, da ergreift sie wieder jenes schmerzhafte Staunen über das Unfassbare, „— — je mourrai bientôt victime en même temps d'un amour légitime, d'un crime effectif, et de mon innocence entière! La vertu ne m'a jamais abandonnée, et pourtant je suis criminelle: Mon Dieu", ruft sie unter einem Strom von Tränen aus, „par quel charme se peut-il que ces contrariétés soient effectivement dans moi?" Und da dämmert ihr eine gespenstig dunkle Ahnung von dem unverschuldeten Leide, mit dem das zermalmende Schicksal die Menschen oft belastet, und eine Lösung des Rätsels beginnt ihr vorzuschweben, wie sie in unseren Tagen nur die Einbildungskraft des grossen nordischen Dramatikers und Entrüstungspessimisten hat finden können. „Hélas! qu'il est bien vrai que les enfans sont souvent punis des iniquités de leurs parens! Je porte toute la punition que m'a donnée la naissance!" [99] Sie verurteilt sich selbst, obgleich ihr dann die Freiheit von ihrem Gatten geschenkt

wird, zu einer „mort civile“ und stirbt im Elend verlassen, bevor ihr die Genugtuung ihrer anerkannten Unschuld zuteil wird!

Ein Schriftsteller, der so in die Tiefen und Abgründe der menschlichen Seele zu tauchen weiss, liefert auch in den übrigen Figuren keine Charakterschablonen, wie sie zu hunderten in den damaligen Romanen geboten wurden. Es war ja nicht bloss künstlerische Verständnislosigkeit, die es den Romanschriftstellern unmöglich machte, sich von den stehenden erstarrten Typen ihrer Kunstgattung frei zu machen, sich von den abgebrauchten Hilfsmitteln der Darstellung der Lebensgefühle zu emanzipieren. Im Gegenteil, die ganze Entwicklung des Romans in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zeigt das stete Bemühen der Autoren, die erweiterte Erkenntnis der menschlichen Seele für ihre Zwecke nutzbar zu machen. Ihr Fehler lag nur darin, dass sie sich nicht an die erste Quelle wendeten, dass sie aus abgeleiteten schöpften.

Selbst diejenigen die, ohne Anspruch eine künstlerische Leistung geschaffen zu haben, lediglich die Befriedigung oberflächlicher Unterhaltungsbedürfnisse anstreben, sind bemüht, die wachsende Kenntnis der Struktur der menschlichen Seele für ihre Zwecke auszunützen, und in zahlreichen Romanen sehen wir, wie sich ein neuer Zug aus der Region des Seelenlebens an den anderen reiht, wie von einem Romane zum anderen sich das Gebiet psychologischer Schilderung erweitert. Aber es

sind Kenntnisse, die sie verwenden, und keine Beobachtungen, Wissen, aber keine Erfahrung. Sie eignen sich die Ergebnisse der Forschungen anderer an. Die Fülle der Lebenserfahrung, die aus den „Maximes“ eines La Rochefoucauld, die aus den „Caractères“ eines La Bruyère oder den „Pensées“ Pascals den damaligen Erzählern zugeführt wurde, die Erkenntnisse, welche die philosophischen Betrachtungen eines Descartes über die „Passions de l'âme“ überall verbreiteten, die zahllosen Nachahmer und Nachtreter dieser Vorbilder, welche diese Anregungen weiter ausführten und erweiterten, haben mit elementarer Macht und sieghafter Gewalt auch die Einbildungskraft handwerksmässiger Vielschreiber befruchtet und bewirkt, dass der Roman von Tag zu Tag reicher an psychologischen Details wurde, dass die in ihm dargestellten Menschen nicht bloss nach ihrem äusseren, sondern auch nach ihrem inneren Leben geschildert werden, und dadurch eine lebendigere Färbung erhielten. Aber zuletzt war es doch nur ein erlerntes, ein von Fremden angeeignetes Material, aus dem sie ihre Charakterbilder formten, und dadurch kam auch etwas konstruiertes, künstliches, abstraktes in diese Gestalten — es waren, wie die Typen La Bruyères, geeignete Exempel für die aus der Spekulation erschlossenen Individuen, aber keine Individualitäten selbst. Des Challes dagegen hat die aus eigener Erfahrung gewonnenen Erkenntnisse für die innere Ausgestaltung seiner Menschen verwendet.

Sie passten nicht in das Normalschema, das die zeitgenössische Psychologie aufgestellt hatte, die das Empfindungsleben nach mathematischer Methode zerlegte und die einzelnen Teile durch Kombination und Permutation zu neuen Gebilden umschuf; aber sie waren dafür um so echter, um so lebenswahrer. Er war eine intuitive Natur, er hat Welt und Menschen mit seinen eigenen Augen und nicht durch die Brillen seiner Zeitgenossen angesehen. Ihm ist daher auch das Irrationale der menschlichen Natur nicht entgangen. Er scheut sich nicht, auch das Widersprechende im Leben seiner Menschen darzustellen, und indem er dadurch scheinbar den künstlerischen Wert seiner Schöpfungen, die ideale Einheit seiner Menschen stört, erhöht er ihre Lebenswahrheit. Aber alle seine Intuition wäre nutzlos gewesen, wenn er nicht die grosse künstlerische Kraft gehabt hätte, das durch die vertiefte Anschauung gewonnene und erfahrene auch sinnlich lebendig darzustellen. Mit einer Kunstweisheit, die in der erzählenden Literatur seiner Zeit ohne Beispiel dasteht, weiss er alle Mittel der plastischen Ausarbeitung seiner Menschen anzuwenden. In meisterhafter Weise versteht er, die direkte Charakteristik mit der indirekten zu verbinden, und die letztere zur Korrektur der ersteren, die ja nicht immer authentischen Wert hat, zu verwenden. Auch da, wo er bei Einführung seiner Personen ihre Erscheinung und Wesen analysiert oder analysieren lässt, erschöpft er in weiser künstleri-

scher Mässigung, im Gegensatz zur üblichen Praxis der anderen Erzähler und Verfasser der Pseudomemoiren, nicht alle ihre Eigenheiten auf einmal, sondern unauffällig werden durch einzelne Handlungen, Reflexionen, Äusserungen, Bekenntnisse, kritische Bemerkungen anderer immer neue Elemente eingeführt, um das Bild abzurunden und zu vervollständigen. Die Gestalten bauen sich dadurch erst allmählich im Geiste der Leser auf. Er leitet nicht etwa ihre Spannung von den äusseren Vorgängen zu den inneren ab, sondern er verdoppelt sie. Mit wachsender Erregung verfolgt der Leser die Ereignisse, weil ihn nicht nur diese fesseln, sondern weil immer auch sich die Frage aufdrängt, wie gerade diese Personen auf sie reagieren werden. Mit der gleichen Methode, mit der er die Handlung berichtet, schildert er auch die Menschen, indem er ihnen durch Mitteilung scheinbar unwesentlicher, nicht zur Sache gehöriger Charakterzüge, erst den Schein echtesten Lebens gibt, durch Aufsetzen kleiner Lichter und Schatten ihnen die Farbe der Wirklichkeit verleiht. Und daher bot er jetzt auch Charaktermischungen, wie sie die französische Romanliteratur des siebzehnten Jahrhunderts vorher nicht aufzuweisen hatte. Die ästhetische Forderung der „gemischten Charaktere“, gegenüber den älteren leibhaftigen Abstraktionen von gut und böse, wie sie auf der Bühne spukten, gegenüber jenen Romanhelden und Heldinnen, jenen Theateridealen und Bühnenbösewichtern, war ja nicht neu. Aber

wie wurde ihr zumeist entsprochen! Die unvermittelten Charaktergegensätze wurden fast mechanisch aufeinandergepfropft und man glaubte was Wunder an Realismus geleistet zu haben, wenn man einen edlen Menschen mit einem Unrecht, mit einer unedlen Regung belastete. Von einem Hineinleuchten in die Schatten, die auch auf der Seele des Edelsten ruhen, von den menschlichen Empfindungen, die auch im Gemüte der Verworfensten vorhanden sind, war kaum eine Spur zu finden. Und nun schafft nach den schüchternen Versuchen, die wir im Frauenroman kennen gelernt haben, Des Challes auch hier gründlichen Wandel. Über alle konstruierten psychologischen Verknüpfungen flutet das wirkliche tausendgestaltige Leben mit all seinen inneren Triebkräften hinweg, die Charaktere werden nicht in das Prokrustesbett feststehender Normen gesteckt, ihre Konsequenz ist nicht mehr der Gradmesser ihres künstlerischen Wertes, ihrer Handlungen, Willensakte, die jetzt nur durch die eigene seelische Organisation determiniert, durch ihr eigenes Wesen begründet sind. Des Challes begnügt sich daher durch sein analytisches Verfahren diese Kräfte blosszulegen, die sich mannigfach durchkreuzenden Gefühle, die oft verworren sich drängenden Empfindungen darzustellen, ohne den Ehrgeiz zu haben, als Interpret sie künstlich der althergebrachten Ethik zuliebe zu ordnen und zu kommentieren. Nur hie und da verleugnet er diese Objektivität, wenn es gilt, seine christliche Gesinnung zu do-

kumentieren. Sonst aber erklären sich die Menschen durch sich selbst, und bleiben manchmal Dissonanzen übrig, so werden sie nicht künstlich in Harmonien aufgelöst. Er weiss wie viele Rätsel das Leben bietet, dass alle Zusammenhänge zwischen dem inneren Menschen und seinen äusseren Existenzbedingungen, wie sehr er diese als bildende Faktoren anerkennt, nicht alle kausalen Möglichkeiten erschöpfen. Nichts Menschliches ist ihm fremd, und daraus erklärt sich seine grosse Duldsamkeit auch gegen das sittlich Anstössige, wenn es aus der Menschennatur heraus begründet ist. Gleich in seiner ersten Erzählung „Histoire de M. Des Ronais et de Mademoiselle Dupuis“ wird ein meisterhaftes Charakterbild entworfen, das wie ein würdiges Gegenstück zu Balzacs „Père Goriot“ anmutet. Es ist der Vater der Heldin, Dupuis, der im Grunde seines Herzens ein edler guter Mensch, durch trübe Erfahrungen und die Überzeugung, dass ihm kein Glück auf Erden beschieden sei, zum starrsten Egoisten wird, der seinem Behagen ohne Bedenken das Glück seiner Tochter opfert. Er ist von der steten Furcht gequält, dass man seinen Tod erwarte um glücklich und frei zu sein, und dass man es auf sein Vermögen abgesehen habe, um ihn in Abhängigkeit zu versetzen. Er erklärt, er sei nicht so gutmütig zu sterben, um seiner Tochter und dem zukünftigen Schwiegersohn ein Vergnügen zu bereiten. Er sei der Überzeugung „que le monde n'étoit rempli que de vieillards qui s'é-

toient rendus malheureux eux-mêmes par la sotte bonté qu'ils avoient eue pour leurs enfans, qui au grand scandale de la piété et de la religion, ne les regardoient plus et les méprisoient, après en avoir tout tiré; qu'il ne vouloit pas leur ressembler: qu'il vouloit que sa fille dépendît toujours de lui, sans se mettre au hazard de dépendre d'elle, ni de son gendre; qu'il savoit fort bien que pour amener un père au but, les enfans faisoient les plus belles promesses du monde; mais que la signature faisoit tout oublier“ usw. [100]

Er beruft sich dann darauf, dass er alles getan habe, um seiner Tochter gegenüber die Pflichten des Vaters zu erfüllen, dass er auch jetzt nicht ihrem Verkehr mit dem Geliebten etwas in den Weg legen wolle, wenn er nur in den schicklichen Grenzen gehalten werde, und wenn sie trotzdem einen Fehltritt begehen würde, sie allein vor Gott und den Menschen „la dupe“ sein würde, sie allein die Folgen tragen müsste. — Auch seinem Beichtvater gegenüber beharrt er auf diesem krassen eigensüchtigen Standpunkt, den er durch das Ergebnis seines Lebens zu begründen sucht. „J'ai fatigué et travaillé toute ma vie plus qu'on ne peut croire: jamais rien ne m'a réussi. J'ai perdu presque tout mon bien par des coups de fortune, dont je ne me plains pas, parce qu'il n'y a point eu de ma faute, et que c'est Dieu qui l'a voulu: je n'ai plus qu'un moment à vivre; goutteux et presque paralytique, l'on veut me dépouiller du reste d'une fortune fort ample; et qui encore?

une fille qui me doit tout, et à qui ma seule bonté y donne droit après ma mort. On veut m'obliger de quitter un bien dont je ne puis me passer, et de le donner à un homme, qui peut-être ne m'en aura jamais d'obligation: car enfin ma fille n'est pas faite tout exprès pour trouver un mari d'autre matière que les autres, et qui suive une régle particulière. Je juge de lui par moi même; j'aurois juré lorsque je faisois l'amour à sa mère, que je l'aurois aimée éternellement. Elle fut assez sotte pour le croire, et pour me laisser faire tout ce que je voulus.“ [101] Und die Besorgnis nun jetzt selbst getäuscht zu werden, seine Autorität, seine Herrschaft über die Tochter, ihre gewissenhafte Pflege verlieren zu müssen und in Abhängigkeit von seinem Schwiegersohne zu geraten, veranlassen ihn, mit allen Mitteln gegen die Vereinigung der Liebenden anzukämpfen. Obgleich er gegen den Freund seiner Tochter nichts einzuwenden hat, ihn vielmehr schätzt und ihm freundschaftliche Zuneigung zeigt, legt er erst auf seinem Sterbebette, als er jede Gefahr für sich geschwunden glaubt, die Hand seiner Tochter und des bisher immer wieder abgewiesenen Bewerbers ineinander, nicht ohne ihm, als das Facit seiner eigenen Anschauungen, die Lehre fürs Leben auf den Weg zu geben, bei seinen Kindern genau so zu verfahren. Für diese und ähnliche Sonderbarkeiten werden als Erklärung schon am Beginne der Erzählung physiologische Ursachen angeführt und deutlich darauf hingewiesen, dass ein bewegtes

Leben in seiner Jugend und sein gegenwärtiges Altern bei ihm Erscheinungen einer geistigen Senilität hervorgerufen hätten. Dies wird zunächst berichtet, um seine unglückliche Ehe mit einer jungen, eitlen, in ihrem Benehmen etwas unklugen Frau zu erklären. „Comme elle étoit jeune, parfaitement belle et bien faite, Dupuis", so heisst der sonderbare Mann, „âgé de plus de cinquante-huit ans, ruiné de ses fatigues et de ses blessures, prit la maladie des vieillards."[102] Er selbst erklärt die trüben ehelichen Verhältnisse mit dem Erkalten seiner rein sinnlichen Neigung, die er für sie vor der Verheiratung empfunden hat. Der Zwang, die Mutter seiner zu erwartenden Kinder zu ehelichen, hatte alle Liebe für sie erstickt. „Je ne l'aimois plus, la jouissance avoit tué l'amour."[103] Ihn lässt auch ihre vermeintliche Untreue kalt, die er aus Abneigung gegen den Lärm, die ihr Bekanntwerden zur Folge hätte, nicht straft. Er schliesst die Augen vor ihrem Lebenswandel, um dem unbequemen Zwang zu entgehen, öffentlich an Dingen rühren zu müssen, die er seiner Ehre zuliebe eher verbergen möchte. Aber während er zunächst sein Verhalten trotz der scheinbaren Offenheit, die er dabei zeigt, schön zu färben sich bemüht, erklärt er in dem Augenblicke, wo sein Leben zu Ende geht, sein Auge schon fast gebrochen ist und er dem künftigen Gatten seiner Tochter ein getreues Bekenntnis seiner Vergehen und Fehler ablegt, sich und sein Verhalten als ein Produkt der Verhältnisse seines verfehlten Lebens,

und möchte auch sich als das Werkzeug des waltenden Schicksals angesehen wissen, „plus excusable que condamnable“. Und die Allgewalt des Todes läutert auch dieses Leben voller Irrtümer und Schwächen, und derselbe Mann, der seinem Wohlleben zuliebe in grausamster Weise mit dem Glücke anderer umging, erwartet, als seine letzte Stunde geschlagen hat, mit Fassung sein Scheiden von der Welt. Er tröstet mit Seelenruhe die bitterlich weinende Tochter; „il est certain“, berichtet ihr Geliebter voll Bewunderung, „qu'il mourut en Stoïque, et qu'il ne lui échappa jamais ni impatience, ni aucune parole qui marquât le moindre retour vers le monde. — — — Ce fut-là que je vis dans un mourant une véritable et sincère résignation, et un véritable détachement de toutes choses.“ Und fast als seine letzten Worte vernehmen die um das Sterbebett stehenden einige Verse, die er einige Zeit vor seinem Ende gedichtet hatte, in denen er auf die Güte Gottes im Himmel bauend, die Freude ausdrückt, von den Qualen und Schmerzen des irdischen Daseins befreit zu werden:

Ce n'est point un mal que la mort;
Je m'y prépare sans effort.
Toujours obeïssant aux Loix de la Nature;
Lorsqu'elle l'a voulu ma mère m'a conçu,
J'ai suivi volontiers ma pénible aventure,
Et je rends volontiers le jour que j'ai reçu.

*

Mortels, qui commencez aujourd'hui votre vie,
Je ne vous porte point d'envie.
Les troubles d'ici bas sont pire que la mort,
Si du fonds du néant j'avois pu le connoître,
Et que Dieu m'eût laissé le maître de mon sort,
Je n'aurai jamais voulu naître.

*

Tous les jours opposés à de nouveaux malheurs,
Tous les jours exposés aux nouvelles douleurs;
D'un corps sujet à pourriture,
Se sentir de chagrin dévorer jusqu'aux os;
Voilà, foibles mortels, notre vive peinture;
Ce n'est point en vivant qu'on trouve du repos.

*

Contre tous ces malheurs la mort m'ouvre un asyle,
Je m'y jette l'esprit tranquille.
Je ne reconnois point d'horreur dans le trépas.
Dans l'immense bonté du Créateur du monde,
Après les troubles d'ici bas,
Je ne vois qu'une paix profonde.[104]

So klingt in diesem schlichten, fromm ergebenen Sterbeliede ein wildes unruhig bewegtes, von Leidenschaften durchwühltes Leben ergreifend und friedlich aus!

Und wie in dieser ersten Erzählung so wird auch in jeder folgenden eine Galerie eigenartiger Menschen vorgeführt, die weder den üblichen Idealbildern des Helden, noch den karrikierten Bösewichtern der bisherigen erzählenden Literatur entsprechen, sondern in ihrem Mischcharakter glaubhafte, lebenswahre Individualitäten mit scharf umrissenen Physiognomien vorstellen, deren jeder sich

frei von der Schablone romanhafter Lebensführung entfaltet. Liebenswürdige Menschen, die unter dem Zwange ihrer Erlebnisse auffahrend werden, weiche Frauenseelen, die trotz ihrer Güte dem Geliebten seine Untreue nicht vergeben können, Männer, die trotz starker, leidenschaftlicher Liebe für eine Frau sich von den Reizen einer anderen gelegentlich fesseln lassen, kurz, konkrete Menschen mit allen ihren wirklichen und scheinbaren Widersprüchen im Wollen, Empfinden und Handeln, alle die Abschweifungen und Abweichungen der Seele und der Triebe, wie sie das Alltagsleben täglich zeigt, werden hier psychologisch und oft auch physiologisch begründet vor Augen geführt. Die Kenntnis der menschlichen Seele und ihrer Bewegungen ist oft bewundernswert. Ihm entgeht kein subjektives Moment in ihrem Leben, aber er lässt sich nicht dadurch zu einer Verallgemeinerung verleiten. Wenn er einen halbwüchsigen Knaben eine junge, schöne Frau lieben lässt, so deutet er dabei gleichzeitig leicht an, dass er wohl weiss, dass sich die leicht entzündliche Einbildungskraft dieses Alters sonst mit Vorliebe nur an überreife Frauen wendet. Und wie weiss er die Wirkungen der Sinne auf Herz und Verstand zu erfassen und in allen ihren Spielarten zu schildern: Sinnlichkeit, die durch Vorsicht gedämpft wird, Tugend, die nichts als verhaltene Sinnlichkeit ist, rückhaltlose Hingabe an den Geliebten bei keuschem Empfinden und alle Gefühlsverwirrungen ähnlicher Art in endloser Reihe. Bei einer anderen Gelegenheit schildert er,

wie durch starke leidenschaftliche Erregungen eine körperliche Reaktion eintritt, die wieder eine Schwächung der Willenskraft, eine Trübung der moralischen Anschauungen zur Folge hat, dann weist er wieder darauf hin, dass bei heftigen Naturen oft ihr Schweigen mehr zu Besorgnis Anlass gebe als der elementare Ausbruch ihres Zornes, und so gibt es kaum eine Äusserung, kaum einen Zug, der nicht durch eine eindringende, psychologische Erklärung glaubhaft gemacht wird, kaum eine Entschliessung, die nicht auf die psychische Eigenart des betreffenden Menschen sich gründet. Charakter und Temperament sind Faktoren, die nicht nur die Handlungen der einzelnen Personen bestimmen, sondern mit denen auch von den Entgegenwirkenden gerechnet wird. Als einer cholerischen Mutter durch das als Überraschung geplante Vorweisen eines heimlich abgeschlossenen Ehevertrags die Zustimmung zur Verbindung abgetrotzt werden soll, ist der Schwiegersohn so vorsichtig, ihr nur eine Abschrift des Dokumentes vorzulegen in der Besorgnis, dass sie in ihrer ersten, zornigen Erregung das Original zerreissen könnte. So vielgestaltig wie das Leben selbst sind auch alle diese in diesen Erzählungen aufgestapelten Einzelzüge, so bunt die Fülle der psychischen Antriebe, so reich endlich die Musterkarte der Menschen selbst. Ohne sie perspektivisch zu verschieben, werden selbst die Nebenfiguren in anschaulichster Weise vergegenwärtigt, jener arme, halb verhungerte Priester, der, um den Schein zu retten, jede Zu-

mutung, seine Pflicht zu verletzen, zurückweist, aber nach einer reichlichen Mahlzeit Mittel und Wege findet, alle an ihn gerichteten Wünsche zu erfüllen, jene alten Wüstlinge und jungen Lebemänner, jene Reihe von verschieden gearteten Müttern, von denjenigen, die sich gegen das Alter sträuben und ihre Töchter unterdrücken, bis zu den edelsten, selbstlosesten, die um ihre Kinder pochenden Herzens bangen!

Die ganze Gesellschaft des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts wird hier in charakteristischen Erscheinungen vorgeführt, vornehme Damen in würdig gemessener Haltung, Bürgerfrauen die, im Kampfe des Lebens stehend, auch energischer fühlen und handeln, Weiber, die aus Freude am Gemeinen oder aus Gewinnsucht ihr dunkles Gewerbe treiben, Mädchen, die durch die Verhältnisse oder durch gewissenlose Verführer in den Schlamm gezerrt sind, andere, die durch ihr Temperament oder hysterische Sinnlichkeit das Gleichgewicht ihrer Seele verloren haben, dann wieder zarte, keusche Gestalten von weicher Schönheit und starkem, sittlichen Gefühl, Männer mit robuster Herrenmoral, die in ihrer libertinistischen Lebensanschauung alles, was ihnen nahe kommt, verderben, Menschen wieder, die durch ihren „dégoût du monde“ die Weltflucht ergreifen, sich im Kloster vergraben und mit allen diesen Gestalten, denen der heisse Atem des Lebens eingehaucht ist, das ganze Pandämonium menschlicher Leidenschaften, der weite Umkreis menschlicher Grösse

und Kleinheit, den Reichtum und die Armut des Lebens in überquellender, fast verwirrender Fülle vorgezaubert.

Was Voltaire von Marivaux sagt: „Cet homme sait tous les sentiers du cœur humain, mais n'en connaît pas la grande route", trifft auch für Des Challes in seinem ersten Teile uneingeschränkt zu, aber er kennt auch den grossen Weg, wenn wir bei ihm die damals sich immer mehr erweiternde Strasse der Empfindsamkeit als solchen gelten lassen wollen. Denn das bunte Bild des Lebens, das er in seinen „Illustres Françoises" bietet, ist in eine durchaus sentimentale Beleuchtung gerückt. Ganze Gefühlsreihen und Stimmungen seiner Menschen sind nur unter diesem Gesichtspunkt völlig klar und verständlich. Die gesteigerte Sensibilität ihrer Empfindung, die geradezu peinliche Selbstbeobachtung, die Reizbarkeit der Seelen, die Weichheit und Schwäche gegen die sittlichen Verirrungen sind deutliche Symptome für die sentimentale Lebensanschauung des Verfassers. Seine Helden und Heldinnen lassen es weder an Rührung und Ergriffenheit noch an reichlich fliessenden Tränen fehlen. Mehr wie einmal erinnern die Äusserungen der schmerzensreichen Liebesempfindung seiner Figuren an die erregten Klagen der portugiesischen Nonne, und die Liebe „jusqu'à la fureur et à l'idolâtrie" oder „jusqu'à la folie" ist auch hier keine Seltenheit. Der Brief, den ein junges Mädchen an ihren Geliebten, von dem sie sich verlassen

glaubt, schreibt, könnte auch aus der Feder der „Soror Marianna“ geflossen sein. „Vous m'avez dit mille fois que vous m'aimiez, je vous ai cru: vous m'aviez promis d'être de retour dans un mois, je vous ai laissé partir sur cette assurance: il s'en est déjà passé quatre depuis, et après une si longue absence vous êtes content et vous vous portez bien. Que vous êtes heureux d'avoir un esprit et un cœur à l'épreuve de l'absence et de la jalousie! Je ne vous ressemble pas, je suis jalouse jusqu'à la fureur; ma jalousie va jusqu'à souhaiter que tout le monde vous haïsse, afin que rebuté par tout, vous soyez obligé de revenir à moi. — — — N'en croyez rien, l'amour-propre me fait parler, je ne veux de vous aucun sacrifice, je ne veux que de l'amour, et je ne vous demande seulement que de ne me point sacrifier. Si vous l'avez fait, ne me l'avouez pas, je tâcherai de me tromper moi-même. Le moyen cependant de ne pas regarder votre indolence, votre sang-froid dans vos Lettres, la longueur de votre absence, et votre parfaite santé, et le moyen sur tant de présomptions contre vous que je puisse m'aveugler moi-même, jusqu' au point de me croire toujours aimée? — — Les Belles de Province m'ont supplantée; un objet présent est toujours plus touchant qu'une maîtresse absente. Vous n'avez de moi qu'un portrait, qui n'est qu'une idée et de simples couleurs; je suis au désespoir de vous l'avoir donné, vous le comparez avec vos Belles, elles vous plaisent, et il ne vous plaît plus.“ Und wie die verlassene Nonne über-

schüttet auch sie hier den vermeintlich Untreuen mit erregten, ungeduldigen Fragen, mit ihren durch die glühende Eifersucht eingegebenen Vorwürfen, wie jene wechselt sie noch in demselben Briefe ihre Stimmungen. „A Dieu, je suis si troublée que mon inquiétude paroît jusque sur le papier. J'avois résolu de vous quereller en commençant ma Lettre, mais votre idée qui s'est présentée à mon esprit, a fait évanouir ma colère“ usf.[105] — Des Challes verwertet alle künstlerischen Errungenschaften seiner Vorgänger, aber er steigert ihre Wirkungen mit der verjüngenden Kraft des grossen Talentes, er erweitert sie, er dehnt ihr Geltungsgebiet aus. Er benutzt die Sentimentalität nicht bloss als Farbe für die Charaktere und Handlungen seiner Figuren, sie wird ihm ein stofflicher Faktor, den er in die Handlung eingreifen lässt. Die Libertins in seinen Erzählungen spekulieren bewusst auf die Empfindsamkeit der weiblichen Seele und setzen hier die Hebel an, um den Widerstand ihrer Opfer zu brechen. In der „Histoire de M. Dupuis et de Madame de Londé“ z. B. wird die Heldin, die sich in ehrlichem Kampfe gegen die Angriffe auf ihre Tugend wehrt, durch den Appell an ihre Rührung zum Falle gebracht. Dupuis fingiert, als er Frau von Londé erblickt, einen Schwächeanfall und umfasst dann, zu Boden sinkend, ihre Kniee. „J'ai le don“, erzählt er seinen Freunden in zynischer Offenheit, „de pleurer auprès des Dames quand je veux. Je pleurai là de bonne grace. Elle prit ma comédie pour une

très grande sincérité. Les larmes lui vinrent aux yeux à son tour; en un mot, je la touchai vivement. Elle me fit relever, et me fit plaisir, car le gravier me blessoit les genoux. Elle s'assit sur un banc dans le cabinet même, et me fit asseoir auprès d'elle. Elle essuya ses larmes, et me parla d'une manière toute charmante, en me faisant sa confession générale. Qu'elle m'avoit aimé dès le temps qu'elle m'avoit vu chez sa mère" usw.[106]

Sinnlichkeit und Empfindsamkeit sind die zwei grossen Mächte, die in den meisten Erzählungen von Des Challes sich feindlich gegenüberstehen, und es ist bezeichnend für die Macht der letzteren, dass die erstere im Kampfe listig ihre Gestalt annehmen muss, um zum Siege zu gelangen. Aber auch die Mischformen, die Vereinigung beider in einer Seele kommen häufig vor, ebenso wie die Spielart einer durch Frömmigkeit erhöhten sentimentalen Stimmung. Wie schon in den Frauenromanen, werden auch hier Seelenschmerz, Weinen und Rührung als eine Steigerung und Verklärung der Frauenschönheit empfunden und die Macht der Weibertränen auf das Gemüt des Mannes mit zahlreichen Beispielen belegt. Aber auch die Männer sind rührselig, und in der Rahmenerzählung wird oft genug die Schilderung der Ereignisse unterbrochen, weil die Erzähler oder Zuhörer von Tränen überwältigt werden. Selbst harte Menschen können sich ihrer manchmal nicht erwehren. „Quoique Dieu ne m'ait pas donné une âme fort sensible aux pertes d'autrui", bemerkt einer, „je ne laissai pas de pleurer

avec lui", und weicher gestimmte Naturen verlieren bei rührenden Situationen ihr Bewusstsein, die Herrschaft über ihre Sinne! — Selbst das Gefühl für die Ehre nimmt solche Formen der Sentimentalität an, und die „sensibilité sur la réputation" unterscheidet sich in der Art ihrer Äusserungen kaum von den weinerlichen Affekten bei den Herzenskämpfen.

Die seelischen Erschütterungen, der Trübsinn, sie entladen sich alle zumeist in Tränen, aber noch wirksamer ist jener, vom Verfasser oft so meisterlich geschilderte, verhaltene Schmerz, der sich erst allmählich bis zum Verluste der Selbstbeherrschung steigert. Am stärksten aber tritt die leichte Erregbarkeit des Gemütes in der Auffassung und im Beurteilen von Menschen und Ereignissen und in der Stimmung zu Tage, auf die je nach den inneren Erlebnissen bald ein heller Sonnenstrahl, bald ein tiefer Schatten fällt. Und in der psychologischen Schilderung solcher Stimmungswechsel, die stets wieder charakteristische Streiflichter auf das Wesen der von ihnen betroffenen Menschen werfen, erweist sich Des Challes als grosser Meister psychischer Malerei, und wenn Zola einmal die Äusserung macht, er könne sich nicht vorstellen, dass Honoré de Balzac im siebzehnten Jahrhundert hätte geboren werden können, dann hat er die „Illustres Françoises" nie gelesen.

Und so rollt uns Des Challes ein reichbewegtes Bild von dem äusseren Leben, Fühlen und Denken der französischen Bürger des siebzehnten

Jahrhunderts auf! Selbst an fein beobachteten sozialpolitischen Details mangelt es darin nicht. Das langsame aber stetige Vordrängen der Provinzialen in die Hauptstadt, der unteren Stände in die höheren Gesellschaftsschichten, das Streben nach gesellschaftlicher Geltung, das die Menschen der unteren Klassen wie eine Naturgewalt ergriffen hat, alles das hat er gesehen, empfunden und in charakteristischen Repräsentanten geschildert. Mit tiefer Einsicht erfasst er gewisse soziale Erscheinungen seiner Zeit und weiss ihre Bedeutung für die Gesamtheit abzuschätzen. Die öfter dargestellten Konflikte, die sich zwischen den infolge Majoratsrechtes materiell ungleich bedachten Brüdern abspielen, deuten auf bedenkliche Verhältnisse hin, auf die der Verfasser selbst in seinem etwas tendenziös zugestutzten Vorwort, wo er zu jeder seiner Erzählungen den moralischen Satz liefert, hinweist. Aber sein künstlerischer Verstand hindert ihn, seine moralischen, lehrhaften Anschauungen etwa in den Text zu verweben. Er lässt die Vorgänge und Ereignisse für sich selbst sprechen, und es ist auch nicht selten, dass sie mit den von ihm selbst in der Vorrede später hinzugefügten und proklamierten Moralsätzen gar nicht übereinstimmen. Des Challes hat es wohl selbst empfunden, wenn er an derselben Stelle das Facit seiner Erzählungen in dem Satze ausspricht: „Voilà, je crois, une bonne partie des rencontres qui se trouvent ordinairement dans le monde; et la morale qu'on peut en tirer est d'autant plus

sensible, qu'elle est fondée sur des faits certains".[107] „Faits certains!" Damit ist sein künstlerisches Programm klar ausgesprochen. Er ist nicht der Dichter der künstlerischen Illusion. Er hat, nach der Lehre Albrecht Dürers, die Kunst aus der Natur, in der sie enthalten ist, gezogen, er hat alles, was das Leben ihm gezeigt, mit feinfühlenden Organen erfasst und getreu dem Leser weitergereicht. Er ist ein objektiver Geschichtschreiber seiner Zeit. Er verrät nicht, wie andere Autoren vor ihm und nach ihm, seine subjektiven Anschauungen über Menschen und Ereignisse, er vermeidet in künstlerischer Selbstbeschränkung Prognosen der Handlung und Charaktere und verschiebt nicht selbstherrlich die Bedeutung und Grössenverhältnisse des von ihm beobachteten. Was Pascal in seinen „Pensées" von der Beredsamkeit verlangt, dass sie sich in schlichte Natürlichkeit kleide, das Grosse nicht klein und das Kleine nicht gross erscheinen lasse, das hat Des Challes in seinen Erzählungen in mustergiltiger Weise erfüllt, und so darf man auf ihn ein Wort desselben Denkers anwenden: wenn man einen natürlichen Stil treffe, sei man entzückt, denn man habe einen Autor erwartet und einen Menschen gefunden.

Doch mit allen diesen Vorzügen ist die künstlerische Bedeutung unseres Erzählers noch nicht erschöpft. Auch auf einem Gebiete, auf dem die epische Kunst die geringsten Fortschritte gemacht hat, hat er neue, bisher unbekannte Wege betreten.

Eine der primitivsten Aufgaben eines jeden Erzählers, die anschauliche Schilderung der handelnden Personen, ist, wie wir gesehen haben, bisher nie künstlerisch völlig befriedigend und ausreichend gelöst worden. Während die bildende Kunst, allerdings mit geeigneteren Stoffen arbeitend, es zur höchsten Meisterschaft in der Darstellung des äusseren Menschen gebracht hatte, war der Roman über eine dilettantische Unbeholfenheit nicht herausgekommen, hat er es nicht über leblos schemenhafte Figuren ohne feste Zeichnung, ohne physiognomische Eigenart bringen können. Keiner noch so nachgiebigen Phantasie hätten sie körperhaft erscheinen können. Mit Hilfe der typischen Schönheitsregister, wie sie die italienische Renaissanceliteratur analytisch aus den Erfahrungen, die die Kunst und das Leben boten, konstruierte, hatte der ältere Roman geglaubt, das so schwer zu fassende Geheimnis der menschlichen Gestalt enthüllen zu können, mit dem trockenen Inventar körperlicher Schönheiten, wie es beispielsweise Angelo Firenzuola in seinem Traktat „Delle bellezze delle Donne" uns vorführt, nach einem Kanon starrer Schönheitsregeln, mit einem Schatze formelhafter Wendungen hat er gemeint die Wunder menschlicher Schönheit, die Ideale des Frauenreizes anschaulich machen zu können.

Aber dieses tote, kahle Aufzählen körperlicher Eigenschaften konnte kein Leben schaffen, und das Einfühlen in die Vorstellungen der Autoren gewährte keine konkreten Bilder. Die Helden und

Heldinnen der heroisch galanten Romane, über deren Schilderung sich schon die zeitgenössische Satire lustig machte, diese preziös Porträtierten, die auch nicht einen wirklich charakteristischen, individuellen Zug an sich hatten und nur Leben heuchelten, waren in Wirklichkeit tote Puppen mit rotgefärbten Lippen, weissen Zähnen und schön gemalten Augen. Von einer individuellen Differenzierung der Physiognomien war, wenn man von der Farbe der Augen und anderen Äusserlichkeiten absieht, keine Spur. Die Autoren, die sich ihrer Ohnmacht dieser Aufgabe gegenüber wohl bewusst waren, helfen sich mit bequemen Wendungen, mit hyperbolischen Exklamationen und ähnlichen, billigen Mitteln. Man gesteht die Unmöglichkeit ein, die vollendete Anmut, den auserlesenen Liebreiz, die göttliche Vollkommenheit der Erscheinung zu schildern, oder man entlehnt alle Farben und Reize der Natur, den Glanz der Sterne, die Zauber der Blumen, um der Phantasie des Lesers nachzuhelfen. Reichen alle diese Mittel nicht aus, dann wird dieses Wunderwesen mit einem „je ne sais quoi en toute sa personne“ ausgestattet, das als stärkste Steigerung ihm die Weihe der höchsten, körperlichen Vollkommenheit verleihen soll. Aber selbst La Fontaine weiss die Schönheit seiner Psyche nur durch Zuhilfenahme von Negationen anzudeuten. „Psyché possédoit tous les appas que l'imagination peut se figurer et ceux où l'imagination même ne peut atteindre. Je ne m'amuserai point à chercher des comparaisons

jusque dans les astres pour vous la représenter assez dignement" fügt er in heiterer Ironie bei, „c'étoit quelque chose au-dessus de tout cela, et qui ne se sauroit exprimer par les lis, les roses, l'ivoire ni le corail. Elle étoit telle enfin que le meilleur poète auroit de la peine à en faire une pareille."[108] Allmählich dämmerte nun den Romandichtern eine Ahnung auf, dass diese Mittel nicht nur nicht mehr ausreichen, sondern bei den komplizierteren Vorgängen in den Erzählungen, wo oft die Schönheit sich nicht mit dem sittlichen Wert des Gepriesenen deckt, irreführend sein können. Nun hilft man sich zwar noch immer mit einem Katalog von Reizen, mit einem „qu'on n'a jamais vu", aber der erwachende Seelendrang der neuen Menschen beginnt doch auch schon auf die Ausgestaltung des bisher geltenden Schönheitsideals Einfluss zu nehmen, und leise, aber unaufhörlich verschieben sich unter der Einwirkung der erhöhten Seelentätigkeit, die den Romanfiguren zugewiesen wird, auch die Anschauungen über die Schönheit und deren Bedeutung für die Frau, die sich endlich zu dem schon gelegentlich erwähnten Bekenntnis steigern, das Mademoiselle de la Force in ihrer „Histoire secrète de Bourgogne" aussprechen lässt: „une grande beauté n'est pas nécessaire pour inspirer une forte passion."[109] Die abstrakten Ideale der äusseren Erscheinung, wie sie seit den sophistischen Liebesromanen der Griechen typisch in der Erzählungsliteratur — soweit sie nicht satirischen oder pica-

resken Charakter hatte — werden, wie wir gesehen haben, allmählich mit realistischeren Zutaten ausgestattet. Zunächst sind es allerdings nur einzelne Züge, aber auch diese wenigen deuten schon den sich vorbereitenden Wandel an. Zuerst wird einzelnen seelischen Eindrücken ein verschönernder Einfluss zugeschrieben, worin ja die „Portraits" in der Sammlung der Montpensier den Anfang gemacht haben. Der Ausdruck der Melancholie, des psychischen Schmerzes, die Tränen erhöhen die Wirkung weiblicher Schönheit. Die durch Trauer herbeigeführte Vergeistigung des Antlitzes gibt der Frau einen neuen Reiz. „C'est un état qui donne des grands avantages à la beauté", heisst es dann bei Mademoiselle de la Roche Guilhem, und immer häufiger wird die „beauté touchante" eine der typischsten Erscheinungen im sentimentalen Frauenroman. Öfter tauchen jetzt einzelne Züge auf, die eine Befreiung vom alten Schema der regelmässigen Schönheit erkennen lassen.

Die Dichter empfinden, dass Affekte den Gesichtsausdruck modifizieren und dass Schwermut und edle Leidenschaft das Antlitz verfeinern, die weiche Seele Anmut auf die Züge ausstrahle, auch da, wo die Forderungen des abstrakten Schönheitsideals nicht erfüllt sind.

Umgekehrt erscheint auch schon einmal der Typus der „beauté effrontée", jene Schönheit, die durch die Linien, welche das Laster in die Züge eingegraben hat, an Wertschätzung verliert. Aber noch immer sind es keine anschaulichen, lebendigen

Gestalten, noch immer sind es zumeist menschliche Formen, aber keine leibhaftigen Menschen, weil ihnen gewöhnlich die charakteristische Haltung, die Gebärden, der Wiederschein der innern Eigenschaften, kurz alles das, was ihnen erst das Leben, was ihnen erst die individuelle Eigenart im Bilde gibt, fehlt. Und gänzlich verkümmert sind endlich die männlichen Figuren, bei denen die Darstellungskunst des Romanciers fast vollständig versagt, wo sogar kaum der Versuch gemacht wird, die rein körperliche Erscheinung aufzuhaschen und zu bilden!

Welchen künstlerischen Fortschritt bedeuteten gegenüber diesen auch im günstigsten Falle nur halb geglückten Versuchen der Erzähler, in der Phantasie des Lesers ein dem mit der eigenen Einbildungskraft gesehenen analoges Menschenbild hervorzuzaubern, die Menschenschöpfungen von Des Challes. Es ist, als ob die Figuren aus der Leinwand treten, ihre Gesichter, ihre Augen sich bewegen, ihre steifen, starren Gestalten körperliches Leben erhalten würden! Welche Fülle von sinnlichem Reiz ist über ihnen ausgegossen! Gleich bei der ersten Einführung einer Hauptperson in seiner ersten Erzählung „Histoire de M. Des Ronais et de Mademoiselle Dupuis“ ist zu erkennen, mit welch scharfem Auge er die Menschen sieht, und wie er es versteht, ihre individuelle, körperliche Eigenart zu vergegenwärtigen. Auch er lehnt bescheiden, wie seine Vorgänger, zunächst ab, ein Bild von der äusseren Erscheinung zu ent-

werfen. „Je n'entreprendrai point de vous faire son portrait, il est au-dessus de mes expressions.“ Aber er tut es nicht, um der Schwierigkeit auszuweichen, sondern nur, um die Erwartungen nicht zu hoch zu spannen. Denn gleich darauf folgt eine ausführliche Beschreibung. „Figurez-vous une taille admirable et un port de Princesse; un air de jeunesse, soutenu par une peau d'une blancheur à éblouir, et de la délicatesse de celle d'un enfant, telle qu'on peut l'apporter d'un Couvent, où ordinairement on ne se hâle point tant que dans le monde. Elle a les yeux pleins, bien fendus, noirs et languissans, et vifs lorsqu'elle le veut, le front admirable, large et uni, le nez bien fait, la bouche petite et vermeille, et les dents comme de l'ivoire, la phisionomie douce et d'une Vierge. Tout cela étoit soutenu par une gorge qui sembloit faite autour potelée et charnue, la main très-belle, le bras comme le col, la jambe bien faite, la démarche ferme et fière, et toutes ses actions et ses paroles animées, mais remplies d'une certaine modestie naturelle qui m'enlevoit: en un mot, c'est une beauté achevée.“ [110]

Vergleicht man mit diesem Bilde die Schilderung, die beispielsweise Madame de Pringy in ihrer „Amour à la mode“, einer realistisch sich gebärdenden Erzählung, von der Schönheit der Heldin, des Fräulein von Charmille, entwirft: „Il est vrai qu'il étoit très difficile de rien voir de plus beau, sa bouche et ses yeux étoient d'une perfection si achevé que la nature sembloit s'être

épuisée en sa faveur,“ [111] oder irgend eine der vielen, zeitgenössischen Verzeichnisse von schönen Körperteilen, aus denen die Personenbeschreibung der Romane sich zusammensetzte, so merkt man gleich, dass er hier zwar noch von der älteren Technik abhängig ist, aber sie schon reicher ausgebildet hat. Er tönt die Erscheinung schon mit individuellen Farben ab. Wir sehen schon in Mademoiselle Dupuis, der diese Schilderung gilt, ein Wesen von jugendlicher Anmut, von fast kindlicher Unberührtheit, die mit grossen, nur ab und zu aufleuchtenden, schmachtenden Augen in die Welt blickt. „La phisionomie douce et d'une Vierge!“ Er ist der erste, der auf diese Eigenart achtet, der an eine Differenzierung von jungfräulichem und frauenhaftem Gesichtsausdruck denkt. So wird bei einer anderen Gelegenheit von einer Unbekannten berichtet: „Elle ne paroissoit pas avoir plus de dix-huit ans. Elle avoit plus l'air fille que femme; mais certaines manières dégagées qui se repandoient sur toutes ses actions, me faisoient juger qu'elle étoit mariée, ou du moins qu'elle n'étoit pas fille, car je ne savois encore qu'en croire.“ [112] Mit dem scharfen Auge des Menschenkenners schildert er durch den Mund eines seiner Helden ein Mädchen mit starken sinnlichen Anlagen so deutlich, dass es jenem von dem durch ihre Schönheit verblendeten Liebhaber den Titel eines „méchant phisionomiste“ einträgt. „Elle étoit d'une taille moyenne, la peau un peu brune et rude, la bouche un peu grosse; mais on lui par-

donnoit ce défaut en faveur de ses dents qu'elle avoit admirables: les yeux bruns et étincelans; un peu maigre et un peu veine, et toujours pâle; tous signes qui montroient son penchant aux plaisirs de l'amour.“ [113]

Trotzdem in allen diesen Frauenfiguren sich ein bestimmter Geschmack des Verfassers, wenn auch nur unauffällig, bemerkbar macht, gleicht doch nicht eine der anderen. Jede behält doch ihre eigenen, individuellen Reize. So beschreibt er das Fräulein Fenouïl in der „Histoire de M. de Jussy et de Mademoiselle Fenouïl“: „Elle avoit les yeux, les sourcils, et les cheveux noirs; les yeux grands et bien fendus, naturellement vifs, mais le moindre chagrin les rendoit languissans; pour-lors ils sembloient demander le cœur de tous ceux qu'elle regardoit“ usw. [114] In der Abbildung des blauäugigen, hellblonden Fräulein de l'Epine wird bemerkt: „Sa beauté étoit vive, et n'avoit point une certaine langueur fade, si commune à toutes les blondes.“ [115] Bald wird der Ton der Stimme, bald die Haltung, dann wieder Bewegungen, der Gang angeführt, um das Bild schärfer zu machen, um die Gesamterscheinung besonders deutlich sich von den anderen abheben zu lassen. Will er doch sogar aus der Art, wie eine Dame aus dem Wagen ausgestiegen war, auf ihre soziale Stellung schliessen lassen. Nebenpersonen tut er oft mit kurzen Bemerkungen ab, die ihre Bedeutungslosigkeit erkennen lassen, aber doch wieder scharf genug, um sich die Umrisse ihrer Persön-

lichkeit vorstellen zu können, z. B. ein junges Mädchen in einem Kloster: „Elle n'est ni belle ni laide: elle a de l'agrément, et est fort bien faite; mais du reste le plus mauvais cœur de fille qu'on puisse voir, et l'esprit tourné comme celui de son père, c'est-à-dire qu'elle est fourbe et dissimulée, et plus intéressée qu'un Juif."[116] Und diese Gewandheit, oft nur mit einigen Strichen einen Menschen lebendig zu machen, zeigt er auch bei der Darstellung der Männer, die ja von den anderen Romanschriftstellern besonders vernachlässigt wurde. So schildert er den Helden seiner zweiten Erzählung, den sympathischen Herrn von Contamine zuerst nur nach seinem Äussern, die kleine, untersetzte Figur, die schwarzen Augen, Brauen, Haar und Bart, sein volles, weisses, rosig angehauchtes Gesicht, seinen für einen Mann fast zu schönen Mund mit den weissen, gut gestellten Zähnen, die rundlichen, fleischigen Hände, um schliesslich mit der ironischen Bemerkung „enfin, on peut dire qu'il est ce qu'on appelle un bel homme" blitzartig den ganzen Menschen zu beleuchten. Ein „sogenannter schöner Mann"! Alles, was dann folgt, ist kaum noch nötig, um sein Wesen zu erfassen, aber ergänzt doch trefflich die Vorstellung, die der Leser sich von ihm macht. „Pour de l'esprit, il n'en manque pas, mais il l'a timide. Il est sincère, obligeant, bon ami, d'une humeur fort douce, et pourtant capable d'un grand attachement. Il pleure quand il veut ...."[117] Wiederholt sich Des Challes auch manchmal in der Schilderung seiner Menschen,

werden diese Beschreibungen auch nach dem Vorbild der alten Technik sogleich bei der Einführung der Person wie ein Steckbrief mitgeteilt, so weiss er auch andererseits durch gelegentliche, später angebrachte Einzelheiten und Einzelzüge das Bild der Persönlichkeiten zu ergänzen und abzurunden, es durch neue Nuancen noch schärfer auszugestalten und an ihnen die stets im Flusse begriffene, von den Erlebnissen und Erfahrungen bestimmte und beeinflusste Charakterentwicklung aufzuzeigen. Seine Gestalten sind die wirksamsten Belege für Goethes weltweise Lehre: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter."

So erklimmt Des Challes in jener Zeit, wo die Erzählungskunst in einem künstlerischen Umschwung begriffen ist, in der aufsteigenden Ausbildung der Romanfiguren vom konventionell starren Typus des älteren Romans, dem individueller ausgestalteten Porträt des sentimentalen Frauenromans zum plastischen, lebendig bewegten, lebenswahren Menschenbilde diese höchste Stufe dichterischer Leistung!

Wohin man in seine Erzählungen blickt, überall ist das gleich energische, mächtige Hinausschreiten über die Grenzen der bisherigen Kunst zu erkennen und zu spüren. Was Houdard de la Motte damals für die „Dichtung" im engeren Sinne als eine revolutionäre Forderung aufgestellt hatte, „d'introduire dans la poésie des matières nouvelles", hat er im Roman reichlich erfüllt, und was dieser Theoretiker in seinem „Dis-

cours sur les prix que décernait l'académie" im Jahre 1714 als wahres Bedürfnis der Poesie proklamierte — „Ce qui nous y paraît indispensable, c'est une fiction régnante, une fiction de figures et de tours, qui donne de la vie à tout — — et qui en peignant les passions, fasse quelque fois sentir d'un seul mot de génie leur principe, leurs stratagèmes et leurs effets"—hat bereits 1710, also schon vorher, in den ersten Bänden der „Illustres Françoises" seine künstlerische Verwirklichung gefunden.

Wie er ohne ängstliche Rücksicht auf die Konvention und Tradition seinen Weg geht, kühn nach neuen Stoffen greift, eine neue Technik anwendet, nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln sucht, so setzte er sich auch ohne Bedenken über alle eingewurzelten Vorurteile des Publikums hinweg, das im Roman ein sanft wirkendes Reizmittel der Phantasie sah, und jeder stärkeren Erregung des Empfindens aus dem Wege ging. Mit vereinzelten Ausnahmen, die wir kennen gelernt haben und in denen sich der künstlerische Umschwung zu zeigen begann, gingen die Erzähler hauptsächlich darauf aus, ihre Leser in behaglicher Stimmung zu halten. Die Leiden der Helden sollten, um die Aristotelisch-Lessingsche Terminologie zu gebrauchen, nur philanthropisches Mitleid, aber keine auf sich selbst bezogene Furcht erwecken. Unterstützt wurde diese Tendenz durch die ideale Ferne, in der sich der grössere Teil der Romane abspielte, oder durch die innere Unwahr-

scheinlichkeit der geschilderten Menschen und Vorgänge, die beim Leser das Gefühl der Ähnlichkeit mit den leidenden Personen nicht aufkommen liess. Die Devise aller damaligen Erzähler war das „plaire", und dieses Gefallen wurde in erster Reihe durch Nachgiebigkeit gegen das psychische Ruhebedürfnis, den Sinn für Behagen und die hedonistische Lebensauffassung erreicht. Nichts kennzeichnet deutlicher diese künstlerisch rohen aber psychologisch fein bedachten Erwägungen jener Schriftsteller als die Geständnisse über die „manière de conter", die La Fontaine in seiner „Psyché" macht, wo ihn bei den Abweichungen und Änderungen gegen sein Vorbild diese Rücksicht auf das Wohlgefühl der Leser ständig leitete. Die Isolierung der Psyche bei Apulejus findet er unter dem Einflusse seiner eigenen Neigung zur Geselligkeit langweilig und schrecklich und gibt ihr Nymphen an die Seite, die ihr bei der Toilette behülflich sein, die sie durch angenehme Zerstreuungen unterhalten sollen.[118] Ja er geht so weit, die Ungewissheit der Heldin über die Gestalt ihres unsichtbaren Gatten, die ja den Kern der ganzen Verwicklung bildet, nur auf sie zu beschränken, um den Leser nicht zu beunruhigen. „Il ne faut pas que l'on croie un seul moment qu'une si aimable personne ait été livrée à la passion d'un monstre, ni même qu'elle s'en tienne assurée; ce seroit un trop grand sujet d'indignation au lecteur".[119] Und dieser Grundsatz des „faire entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent", wie La

Fontaine seine Methode nennt, ist ebenso charakteristisch für den älteren Roman, als seine Nichtbeachtung bei Des Challes. Solche billige Mittelchen der alten Märchentechnik, die durch Ausmalen behaglicher Stimmungen suggestiv auf den Leser wirken, diese Manier, die auch durch breite Schilderungen von üppigen Gastmählern, von prächtigen Kleidern, von zauberisch schönen Schlössern den Sinnen und der Phantasie wohlige Reizungen verschaffen will, verschmäht Des Challes. Ohne Bangen, die Philister in ihren quietistischen Stimmungen und in ihrem Behagen zu stören, wagt er unbefriedigende Stoffe, unerfreuliche Ausgänge und unerquickliche Stimmungen darzustellen. Für ihn ist das Hässliche und Schlechte nicht dazu vorhanden, um durch dessen satirische oder moralisierende Beleuchtung beim Leser angenehme ethische Reize zu erzielen, durch dessen exemplarische Bestrafung das Hochgefühl der Menschen über dies gerechte Walten des Schicksals zu erregen und dem gedankenlosen Spiessbürger seine eigene Vortrefflichkeit zum Bewusstsein zu bringen, sondern ein Objekt der Darstellung, das nur durch die lebensechte künstlerische Form, in der er es vergegenwärtigt, wirken soll. „Presque tous les romans“, äussert er sich an der schon einmal zitierten Stelle der Vorrede, „ne tendent qu'à faire voir, par des fictions, que la vertu est toujours persécutée, mais qu'enfin elle triomphe de ses ennemis, en supposant néanmoins, comme eux, que la résistence que leurs héros ou leurs héroïnes apportent à la volonté

de leurs parens, en faveur de leurs maîtresses ou de leurs amans, soit en effet une action de vertu. Mon roman et mes histoires, comme on voudra les appeller, tendent à une morale plus naturelle, et plus chrétienne, puisque par des faits certains on y voit établi une partie du commerce de la vie!"[120]

So erscheint uns Des Challes nach allen Richtungen hin als ein kühner Neuerer und Mehrer der Kunst! Indem er das damalige innerlich und äusserlich bewegte Leben der bürgerlichen Stände in vollendeten wahren Bildern uns vor Augen führt, gegen die eingewurzelten Vorurteile der Zeit seine Stimme erhebt, die Rechte des Herzens gegenüber dem Zwange der Konvention verteidigt, in den zynischen Selbstbekenntnissen seiner Helden die Herrschaft der Sinne gegenüber einer unwirksamen und zum Teil überlebten Moral feiert, die Vibrationen der menschlichen Seele scharfäugig beobachtet und darstellt, das Fühlen und Empfinden seiner Zeitgenossen mit all seinen durch das Leben gebotenen Widersprüchen realistisch wiedergibt, mit ihrer gesteigerten Sensibilität gegenüber den Eindrücken des Lebens veranschaulicht, steht er wie ein Verkünder der kommenden Zeit da, die im jetzt anbrechenden Jahrhundert einer völligen Umwertung der Lebensmächte entgegenstrebte, wie ein Seher, der mit hellem Blick durch die wallenden und wogenden Nebel der Gegenwart in die Zukunft schaut! In dem Kampfe, den damals der immanente Expansionstrieb der

menschlichen Seele gegen den starren Zwang antiquierter Welt- und Kunstanschauungen führt, ist der Verfasser der „Illustres Françoises" einer der tapfersten Mitstreiter. In dämmernder Ferne sieht er den Siegespreis winken, den erst die nächste Generation ganz erringen sollte, als das Zeitalter eines Voltaire, Diderot und Rousseau angebrochen war!

Zwischen dem Gnadenstoss, den Boileau mit seinem Dialoge „Les Héros de Roman" der alten absterbenden Erzählungskunst versetzte, und dem Auftreten Des Challes lag kaum ein halbes Jahrhundert. Aber welche Wandlungen haben sich im Laufe dieses kurzen Zeitraumes im Roman vollzogen! Wie reckten nun die wächsernen Puppen ihre Glieder, wie bewegten die starren Masken jetzt ihre Gesichter!

In die steifen Romangestalten flutet mit einem Male ein frisches Leben, pulsieren die Adern, schlagen die Herzen! Und alle diese grossen Wunder gehen auf einen einzigen Zauber zurück, auf das Erwachen der menschlichen Seele aus ihrem dumpfen Schlafe! Ermüdet vom leeren Glanze der Kunst und des äusseren Daseins, hatten die Menschen begonnen, sich nach einer Verinnerlichung des Lebens zu sehnen, die verkümmerten Kräfte ihrer Seele hatten immer stärker nach Betätigung gedrängt. Nun besannen sie sich auf sich selbst, und mit freudigem Staunen nahmen

sie wachsende Empfänglichkeit für diese neuen Reize gewahr, geniessen alle Wonnen eines reicheren seelischen Lebens, sie sind mit einem Worte empfindsam geworden. Die Ideale der früheren Zeit hatten sich überlebt, nun schieben sich neue vor und ringen nach Geltung. Dadurch dass die breiten Schichten des Bürgertums zu immer stärkerer Bedeutung im Leben und in der Kunst gelangen, werden die für andere Kreise konstruierten Begriffe von chevaleresker Moral, von heroischem Ehrgefühl durch neue, durch andere Werte verdrängt. Erfolg und Genuss sind die Losungsworte der neu sich bildenden Gesellschaft geworden, „parvenir“ und „volupté“ sind die lockenden Ziele, denen die neuen Menschen im beginnenden achtzehnten Jahrhundert entgegenstürmen. Aber mitten in dem heissen Jagen nach diesen materiellen Freuden verlangt auch die erwachte Seele ihr Recht, will auch sie ihr Teil am Leben haben! Sie ist allmählich stark genug geworden, um sich ihre eigenen Ideale zu formen, die unabhängig von den sensualistischen Trieben, die sich immer wieder störend melden, ihre eigene Existenz führen. Und so taucht denn jetzt immer häufiger jenes alte, bis dahin nicht in seiner vollen und tiefen Bedeutung gebrauchte Schlagwort „Schöne Seele“ auf, das wir immer als einen Lieblingsausdruck eines späteren Zeitalters anzusehen gewohnt waren.

„Belle âme!“ Seit Platos ψυχή καλή ist dieser Begriff nicht mehr aus der Weltliteratur verschwunden. Unter seinem Einflusse haben die

Autoren der italienischen Renaissance, Castiglione in seinem „Cortegiano“, Palavicini in einem besonderen Traktat und viele andere von der „bellezza dell' anima“ gehandelt, Baltasar Gracian, der sich auf Vergil stützt, spricht von der „hermosura del alma“, er fehlt nicht in Sidneys „Arcadia“, erscheint öfter bei den deutschen Lyrikern des siebzehnten Jahrhunderts, taucht im Sprachschatze der Preziösen ebenso auf wie in der Porträtgalerie der Montpensier, Tristan L'Hermite, der Abbé Cotin verwenden ihn, aber die ästhetisch-ethische Ausgestaltung seiner Bedeutung erfolgt erst unter den Einwirkungen der Empfindsamkeit, und er erhält erst in den Romanen des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts den Inhalt, der in weiterer Ausbildung durch Shaftesbury, durch Hinzutreten religiöser Elemente zur „Schönen Seele“ Rousseaus, Goethes und Schillers führt. War diese Schönheit, wie die des Körpers, als eine angeborene Eigenschaft betrachtet worden, so beginnt man jetzt immer mehr, sie als etwas Erworbenes anzusehen, und dadurch erhält dieser Begriff erst einen neuen bedeutsamen Wert. Wie ein Wegweiser steht er nun da, die Richtung zeigend, in die die Menschen streben sollen. In der Weite taucht eine Welt mit neuen Zielen auf, Seelen, die nach weicher Schönheit streben, sich in schmerzlichem Sehnen nach neuen Idealen verzehren, Menschen die den zartesten Schwingungen ihres Gemütes nachgebend eine edle harmonische Ausbildung ihrer Seele suchen!

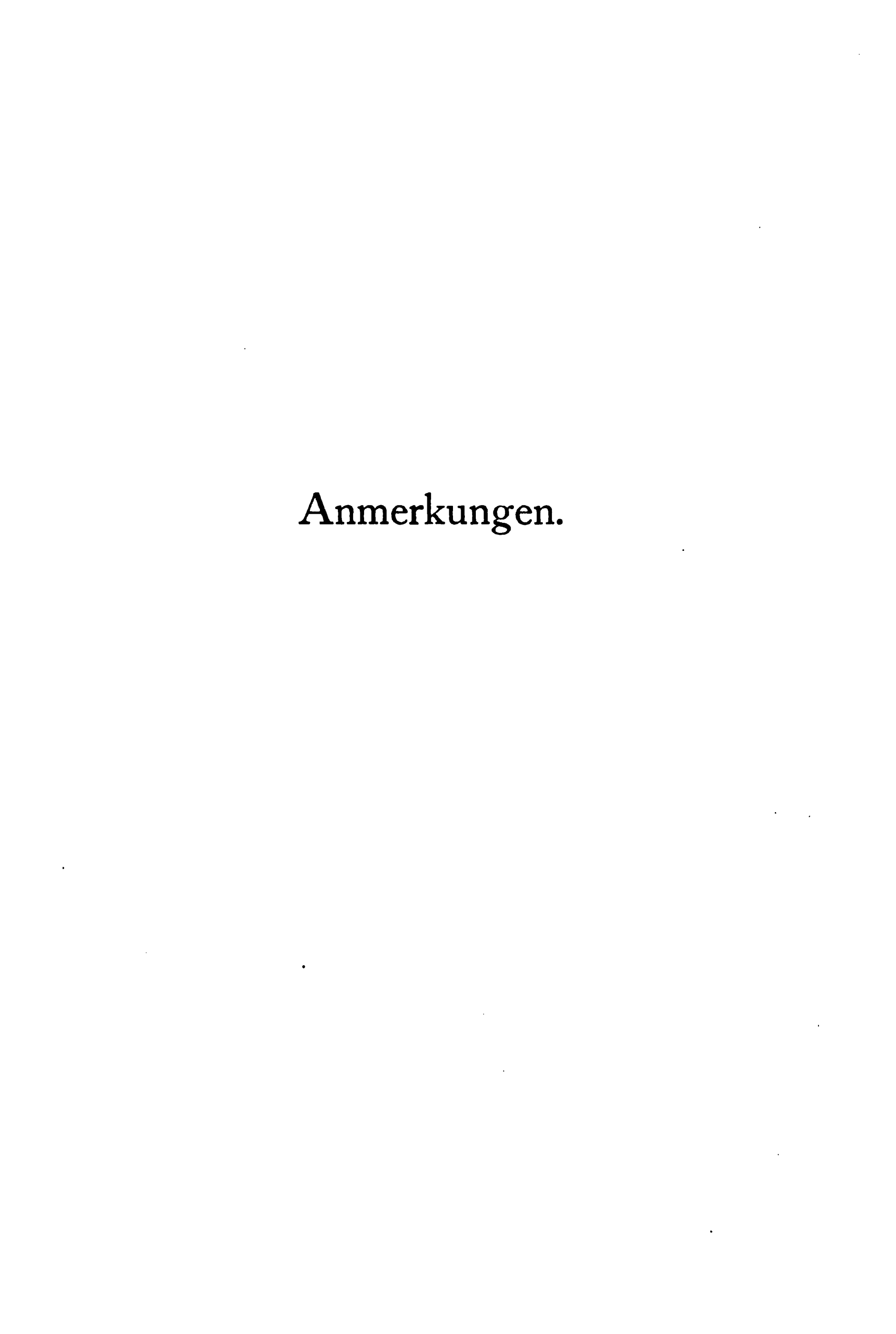
„Belle âme!“ Es klingt wie eine geistliche Weckstimme, mahnend, die heitere Lust am äusseren Dasein aufzugeben und in der Verinnerlichung, in der Pflege des psychischen Lebens seinen Zweck zu suchen. Es klingt wie ein ernster Ruf zur Besinnung in jener Zeit der Ungewissheit und der dunklen Zukunft Frankreichs. War doch die Periode der Geschichte angebrochen, in der nach dem Glanze und der Grösse Ludwig XIV. sich die Symptome des Niedergangs der äusseren Macht zeigten, wo wieder mitten unter der Verwilderung des staatlichen Lebens und den Blutströmen der Eroberungskriege sich ein auf die Vertiefung des inneren Lebens gerichteter quietistischer Zug im religiösen Empfinden trotz aller rohen Unterdrückungsversuche bemerkbar machte, wo die weicheren Gemüter sich von der Mode gewordenen Frömmelei, die sich durch „Werkheiligkeit“ von der sittlichen Verantwortung frei machen wollte, abwenden und sich nach einem lebendigen Herzensglauben sehnen! Es war die Zeit, wo der grosse Lebenskünstler La Fontaine reuig die Sünden seines reich bewegten Daseins in psalmodischen Dichtungen abbüsst, und lebensfrohe Frauen wieder in der Weltflucht ihr Seelenheil fanden. Man suchte die eigene Seele, man suchte die seiner Mitmenschen. In den letzten Jahren des scheidenden Jahrhunderts hatte Fénelon die später vom Papste verdammten „Maximes des Saints“ erscheinen lassen, in denen er den Zustand der gläubigen Seele analysiert und von ihr sagt, dass

sie „comme une plume bien sèche et bien légère se laisse emporter à tous les vents de la grace“.[121] Damals hatte die edle Frau, die noch Schopenhauer eine „schöne Seele“ nannte, Madame Guyon, ihr Martyrium begonnen, das das Gemüt so vieler Zeitgenossen aufs tiefste erschütterte und erregte! Und auf der anderen Seite stürmen Skeptizismus und Libertinismus auf die Seelen ein, und eine gesteigerte Genusssucht will auch die Bewegungen des Gemütes sich dienstbar machen! Die Menschen tragen jetzt wie die heilige Therese das brennende Herz auf der Hand, für jeden sind jetzt die Flammen, die es umlodern, zu sehen!

Im Zeitalter der Renaissance hatte man das geistig hochstehende Individuum entdeckt, jetzt kommt der alltägliche Durchschnittsmensch mit seinen inneren Kämpfen, mit seinem Lieben und Hassen, seinen Freuden und Schmerzen zur Geltung. Man versucht nicht mehr die Helden in idealer Überlebensgrösse zu gestalten, der einfache Mensch mit all seinen Schwächen und Mängeln, mit seinem Wollen und Kämpfen wird jetzt als Heros empfunden. Der Kultus des Heldentums wird jetzt durch den der „Délicatesse“ und „Sensibilité“ abgelöst. Die Menschen machen nun zum Teil unter dem stimulierenden Einflusse der erzählenden Literatur einen Bildungsprozess in der Richtung des weichen frauenhaften Empfindens durch, so dass Brillon, der als „moderner Theophraste“ die Charaktere und Sitten der Zeit an der Wende des Jahrhunderts festzustellen suchte, tadelnd bemerkt,

dass es allgemein sei, „que le stile du Roman infectât les actions comme les paroles“[122], und ängstlichere Menschenkenner, wie z. B. Jean Fréderic Bernard schon 1713 in den „Reflexions morales“[123], die Jugend vor den modischen Romanen warnten, weil sie „affoiblissent l'esprit, ôtent le courage, empêchent l'application et remplissent l'âme d'une pitié fausse et criminelle“. — Und in dem gleichen Jahre erscheinen Hamiltons „Mémoires du Comte de Grammont“, jenes Werk, von dem man den Roman des achtzehnten Jahrhunderts zu datieren pflegt, und das mit seiner leichtlebigen Eleganz, mit seiner Frivolität und Lüsternheit höhnisch darauf hinzuweisen scheint, dass die Gefahren für die Seele nicht nur in der Empfindsamkeit zu suchen seien.

Gestaltlos wogende Empfindungen, Reizbarkeit des Gemütes, krankhafte Stimmungen, überquellendes Mitleiden, melancholische Weltbetrachtung, Zerrissenheit des Gemütes, das in der Frivolität und im Zweifel seine Rettung sucht! Die ersten Vorboten des modernen Weltschmerzes melden sich! Es ist, als ob jetzt ein Bann von den Menschen gelöst worden wäre! Belles âmes! Schöne Seelen! Wir sind in das Zeitalter der Empfindsamkeit getreten!



Anmerkungen.

I.

[1] Nach einem Verzeichnis von Boileaus Werken, das der Herausgeber der Ausgabe von 1713 dem Autor selbst zuschreibt, ist dieser Dialog „Les Héros de Roman“ von Boileau in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre, also 1664, verfasst worden. Gedruckt wurde er 1688 ohne Zustimmung des Verfassers, der mit Rücksicht auf eine der noch lebenden, von der Satire hart betroffenen Persönlichkeiten — Mademoiselle de Scudéry — mit der Veröffentlichung zurückhielt. Erst 1713 — nach Boileaus Tode, wurde der Dialog in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen und — Mademoiselle de Scudéry war schon 1701 gestorben — unter seinem Namen gedruckt. Vergl. ferner: Armand Gasté: Madeleine de Scudéry et le „Dialogue des Héros de Roman“ de Boileau, Rouen 1902, wo über die Gründe der späteren Veröffentlichung gehandelt wird. Sehr übersichtlich ist das Material zur Erläuterung des Dialogs zusammengestellt in: Les Héros de Roman Dialogue de Nicolas Boileau-Despréaux Edited with introduction and notes by Thomas Frederick Crane. Boston, U. S. A. 1902.

[2] „Oeuvres de Boileau, avec un choix de notes, des meilleurs commentateurs et précédées d'une notice par M. Amar. Paris 1851. S. 342. „Accourez donc, vous tous, fidèles exécuteurs de mes volontés, spectres, larves, démons, furies, milices infernales que j'ai fait assembler.“

[3] „Le Tombeau des Romans, ou il est discourru I Contre les Romans. II Pour les Romans.“ A Paris, MDCXXVI. — Vergl. auch H. Körting, Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert. Leipzig und Oppeln 1885, II. Bd. S. 72. Anm.

[4] Wie diese Romane nicht nur als ein Spiegel der Erlebnisse betrachtet wurden, sondern sogar vorbildlich für das Leben wirkten, bestätigt neben vielen anderen Vorgängen in der damaligen Gesellschaft die Anekdote, die Mademoiselle de Maupassant berichtet, nach der Coligny aus dem damals viel gelesenen Roman von Gomberville „Polexandre“ einen Brief buchstäblich abschreiben liess, ihn der Madame de Longueville in die Tasche praktizierte, um ihr auf diese Weise seine Liebe zu erklären. Vergl. „Victor Cousin, Madame de Longueville, Nouvelles études sur les femmes et la société du XVII[e] siècle. La jeunesse de Madame de Longueville.“ Paris 1853. S. 229 f. — Für die warme und freundliche Aufnahme der Scudéryschen Liebesgeographie beim zeitgenössischen Publikum sprechen die vielen Nachahmungen, die sogar noch im achtzehnten Jahrhundert immer wieder auftauchen.

[5] La guerre des autheurs anciens et modernes A la Haye. MDCLXXI. S. 115.

[6] Oeuvres de J. de La Fontaine. Nouvelle édition par M. Henri Regnier. Paris 1883 u. ff. (Les grands écrivains de la France.) Tome neuvième. Paris 1892. S. 23, in der berühmten Ballade „Je me plais aux livres d'amour“.

[7] La Bibliothèque Françoise. De M. C. Sorel où le choix et l'examen des Livres François qui trai-

tent de l'Eloquence de la Philosophie de la Dévotion et de la Conduite des Meurs usw. Paris MDCLXIV. S. 168.

[8] Ebenda S. 170.

[9] Boileau. Les Héros de Roman, a. a. O. S. 343.

[10] Ebenda S. 37. Satires I.

[11] Fr. Baconis de Verulamio, Sermones fideles, ethici, politici, œconomici: Sive Interiora rerum. Accedunt Faber fortunae Colores boni et mali etc. Lugd. Batavorum 1644. S. 6. De Veritate.

[12] Boileau a. a. O. S. 68. Satires VIII.

[13] (Nicolas) Faret: L'Honette homme, tiré de l'italien de Castiglione.

[14] Boileau a. a. O. S. 327. — Als ein Muster eines erzählenden Werkes, das die Temperamentlosigkeit als ein künstlerisches Motiv verwertet, möchte ich die viel später erschienene Novelle von Abbé Pic „Histoire d'Emilie ou l'occasion dangereuse" heranziehen, die in den „Mélanges curieux des meilleures pièces attribuées à Mr. de Saint-Evremond Amsterdam MDCCVI, Tome second" S. 210 ff. abgedruckt wurde, in derselben Sammlung, die auch einen stark verstümmelten Abdruck der „Héros de Roman" unter dem Titel „Dialogue des Morts par Mr. Despreaux" bringt. In der etwas abrupt abgeschlossenen Erzählung wird der Mangel an seelischer Erregbarkeit als ein besonderer Vorzug der Heldin gepriesen. „Elle n'avoit rien de jeune dans ses actions", heisst es von der achtzehnjährigen Emilie, und in einem angeblich von Ovid ihr gewidmeten Lobgedichte wird mit einer kühnen Fälschung eines Versfragmentes des römischen Dichters „do-

mina est obnoxia servo“ (Amores lib. II. II. 18) in „Emilie au Bon-sens en Esclave asservie“ ihr auch der gesunde Menschenverstand zugesprochen. Mit der gleichen ἀταραξία wird auch der Liebhaber der Heldin ausgestattet. Mit einer erstaunlich kühlen Resignation und „Contenance“ fügen sich beide in ihr Schicksal, er in die Trennung, sie in den Verlust ihrer Frauenehre.

[15] La Fontaine a. a. O. VIII. S. 220.

[16] Ebenda IV. S. 22 ff.

[17] Sorel a. a. O. S. 156 „Des Romans de Chevalerie et de Bergerie“, und S. 15 „Des Romans vraysemblables et des Nouvelles“.

[18] Menagiana, ou bons mots, rencontres agréables, pensées judicieuses, et observations curieuses, de M. Menage. Troisième Edition augmentée. A Amsterdam MDCCXIII. Bd. I S. 202 f.

[19] Histoire des Amours de Henri IV., avec diverses lettres escrites à ses maitresses, et autres pièces curieuses. Leiden 1664.

[20] Les Amours du Palais Royal. Cologne 1665.

[21] Histoire amoureuse des Gaules par Roger, Comte de Bussy-Rabutin. Liège o. J. (aber wohl 1665 erschienen).

[22] Vergl. Théophile Gautier, Les Grotesques. Nouvelle Edition. Paris 1881. S. 127 ff. „Pierre de Saint-Louis.“ Brossette nennt das Epos in einem Briefe an Boileau „burlesque sérieux“. Vergl. Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette. Publiée sur les manuscrits originaux par Auguste Laverdet. Paris MDCCCLVIII. S. 61.

[23] Les Lettres de M. de Voiture. A Wesel 1668. S. 231.

[24] La Galerie des Portraits de Mademoiselle de Montpensier. Recueil des portraits et éloges en vers et en prose des seigneurs et dames les plus illustres de France la plupart composés par eux-mêmes, Dédiés à Son Altesse Royale Mademoiselle. Nouvelle édition avec des notes, par M. Édouard de Barthélemy. Paris 1860. S. 553. „Les yeux sont grands, noirs, à fleur de tête, brillans et pleins de feu: la rêverie les rend quelquefois trop fixes."

[25] Ebenda S. 265.

[26] Vergl. auch ebenda „Avant Propos". Aber es ist zweifellos, dass diese Form auf ähnliche Vorbilder im „Amadis" zurückgeht, wie schon damals in einer dieser Selbstschilderungen, „Portrait de Nestor" S. 497 darauf hingewiesen wird. „J'avois cru jusqu'ici que l'invention des portraits étoit une chose nouvelle, mais assurément elle n'est pas. Dans l'un des livres des Amadis (je ne sais si c'est dans l'onzième ou douzième) il y en a un du prince Falange d'Ast le plus poli et le plus galamment écrit qu'il se puisse" etc.

[27] a. a. O. S. 52.

[28] a. a. O. S. 266.

[29] a. a. O. S. 327.

[30] a. a. O. S. 335.

[31] a. a. O. S. 412.

[32] a. a. O. S. 342.

[33] a. a. O. S. 116.

[34] a. a. O. S. 271.

[35] a. a. O. S. 244.

[36] a. a. O. S. 317.

[37] Dieses vom spanischen Jesuiten Rodrigez verfasste Erbauungsbuch wurde vom Abbé Regnier-Desmarais ins Französische übertragen.

[38] Vergleiche über diese ganze Bewegung neben den bekannten Schriften Victor Cousins über die Gesellschaft und die Frauen jener Zeit besonders Sainte-Beuve: Port-Royal. Cinquième édition. Paris 1888. Bd. I—V.

[39] Vergl. Victor Cousin: Madame de Longueville S. 79 ff.

[40] Vergl. Sainte-Beuve a. a. O. III. S. 327; an einer anderen Stelle S. 121 spricht der Verfasser von Pascals „passion mélancolique et presque byronienne“.

[41] St. Thérèse: Lettres enr. des remarques de J. de Palafos. Traduites en français par F. Pelicot. Avec additions. Paris 1660 u. 61.

[42] Vergl. Barthélemy: La Galerie des Portraits. Avant Propos.

[43] Ebenda Préface S. XVI f.

[44] Heliodors Einfluss auf den französischen Roman ist noch nicht erschöpfend behandelt worden. Oeftering konnte in seiner Untersuchung: Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur (Literarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg Heft XVIII. Berlin 1901) bei der Ausdehnung seiner Aufgabe nur die deutlicher zutage tretenden Einwirkungen verfolgen und das Fortleben einzelner Motive feststellen. Ein besonders lehrreiches Beispiel für die Art, wie Heliodor diese „source de toute bonne fiction en prose“, wie ihn Huet nennt, benutzt wurde, ist die

kleine, Fragment gebliebene Erzählung von Voiture „Histoire d'Alcides et de Zelmire“ (a. a. O. S. 580 —633), in welcher der Verfasser mit skrupelloser Verwertung des gesamten wohlbekannten Apparates Heliodorischer Erzählungskunst doch wieder die „délicatesse du goût“ und die „extrême politesse“ des Hôtel de Rambouillet zu verbinden weiss. Der galante Weltmann, den schon sein gesellschaftlicher Ehrgeiz mit einer feinen Witterung für den kommenden Geschmack ausstattete, will das Abenteuerliche des Vorbildes — das schon den leichten Tadel Montaignes hervorgerufen hatte — in das Bereich der „Vraisemblance“ hinüberführen. Aber statt es durch eine lebenswahre Schilderung zu erreichen, wozu Voiture besonders geeignet war, da er die Gegenden, in denen sein Roman spielt, aus eigener Anschauung kannte und bei ihrem Besuch immer an sein Werk dachte, glaubt er es durch die galanten Reden seiner Helden zu erreichen — die ja auch die enthusiastische Bewunderung Costars (a. a. O. S. 637) gefunden haben — oder aber durch gelegentliche Selbstironiesierung seiner Erfindungen (z. B. S. 628 f.) es fertig zu bringen.

45 Vergl. Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876. S. 150 f.

46 Vergl. R. de Maulde la Clavière. Les Femmes de la Renaissance. Paris 1904. Chapitre III Le sacerdoce de la Beauté S. 265 ff.

47 Es genügt wohl, hier auf den „Berger extravagant“ und seine ganze Sippe hinzuweisen, die ja öfter Modelle einer aus solchen typischen Schönheiten zusammengesetzten Physiognomie bringen.

[48] Auch hier bieten die sophistischen Liebesromane die fleissig nachgeahmten Vorbilder. Vergl. Rohde a. a. O. S. 151 f.

[49] Über die gleiche Erscheinung in der Lyrik macht sich Boileau in seinem zweiten Satire a. a. O. S. 42 lustig. Es ist fast der gleiche Wortschatz, wie wir ihn in dem Romane finden, den er hier als typisch für die Reime anführt:

„Si je louais Philis, en miracles féconde,
Je trouverais bientôt à nulle autre seconde:
Si je voulais vanter un objet nonpareil,
Je mettrais à l'instant: Plus beau que le soleil;
Enfin, parlant toujours d'astres et de merveilles,
De chefs-d'œuvre des cieux, de beautés sans pareilles,
Avec tous ces beaux mots, souvent mis au hazard,
Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
Et transposant cent fois et le nom et le verbe,
Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe."

[50] La Clytie, ou le Roman de la Cour par Jean Puget de la Serre. Paris 1631.

[51] L'Amour échappé, ou les Diverses manières d'aymer contenues en 40 histoires, avec le Parlament d'amour. Paris 1669. Es ist eine Novellensammlung und kein Roman wie Otto Langheim in seiner Monographie „De Visé, sein Leben und seine Dramen". Marburger Dissertation 1903 S. 81, vermutet.

[52] Vergl. Karl Borinski, Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland. Halle 1894. S. 49 f.

[53] Vergl. Molière, Les précieuses ridicules. Sc. V. in der Rede der Madelon.

[54] Cassandre. Seconde Partie. Nouvelle Edition Revue et Corrigée. A Lyon MDCLXVI, S. 361.

[55] Euripides, Herakles erklärt von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff. Bd. I. Einleitung in die Attische Tragödie. Berlin 1889. S. 296 f.

[56] Œuvres de Molière. Nouvelle édition par MM. Eugène Despois et Paul Mesnard VII. Paris 1882 (Les grands écrivains de la France). Monsieur de Pourceaugnac. Scène VIII. S. 271 f. Ferner: Ch.-L. Livet, Lexique de la langue de Molière. Paris MDCCCXCVII Tome Troisième. S. 60.

[57] Euripides Herakles a. a. O. Diese Anschauung findet sich vereinzelt auch noch später, so z. B. in Richelets Dictionnaire de la langue françoise MDCCXXVIII, wo es unter dem Schlagwort „mélancolie" heisst: „Les mélancoliques sont ordinairement plus ingénieux que les autres hommes."

[58] Le Galatee, premierement composé en Italien par J. de la Case et depuis mis en François, Latin, Allemand et Espagnol. MDCIX. S. 141—143.

[59] Ebenda S. 151 f. „Questa tenerezza adunque et questi vezzosi modi si voglion lasciare alle femine."

[60] L'Arcadie de la Comtesse de Pembrok, Composee par Messire Philippe Sidney, Chevalier Anglois, et Mise en notre langue, Par J. Bavdoin. Paris MDCLXXIV. Eine zweite Ausgabe von 1625 ist in ihrem ersten Teil von einem „Gentilhomme François" übersetzt. Auf die Existenz weiterer Übersetzungen weist Gordon de Percel a. a. O. I. S. 45 hin.

[61] Leider ist mir im Augenblick der Korrektur eine Originalausgabe von Sidneys „The Countesse of

Pembroks Arcadia" nicht zugänglich, so dass ich für die betreffende Stelle die Seitenziffer nicht angeben kann. In seinem Gedichte „The smokes of melancholy" (The miscellaneous works of Sir Philip Sidney, knt with a life of the author and illustrative notes By William Gray. London 1893. S. 239 f.) ist allerdings die Bedeutung der „melancholy" wieder die übliche.

62 Epistolae Ho-elianae. The Familiar Lettres of James Howell. Historiographer Royal to Charles II. ed. by Joseph Jacobs. London MDCCCXC. S. 423.

63 Vergl. De Callimachi Cydippa scripsit Carolus Dilthey. Lipsiae MDCCCLXIII. S. 70f., ferner Jacoby, Zur Entstehung der römischen Elegie. Rheinisches Museum NF. 60 Bd. S. 44.

64 Vergl. Molière, Les précieuses ridicules Sc. V. wo Madelon, wie schon erwähnt, diese stehende Form der „mélancholie rêveuse" schildert.

65 Voiture a. a. O. S. 127.

66 Les Lettres diverses de Monsieur de Balzac. Dernière édition. Première partie. Paris MDCLXIV.

67 Barthélemy, La Galerie des Portraits. S. 247.

68 Ebenda S. 342.

69 Der Roman ist 1667 erschienen. Mir stand leider nur die zweite spätere Ausgabe zur Verfügung: Mathilde d'Aguilar, Histoire galante. Par Mademoiselle de Scudéry. Paris MDCCII. Einleitung „Les yeux" S. 3.

70 La Fontaine a. a. O. VIII. S. 233.

71 Ebenda 1. S. CII f. der „Notice biographique".

72 Auf eine direkte Anlehnung Sternes an La

Fontaine macht schon Regnier in einer Anmerkung zu den „Lettres à sa femme“ La Fontaine IX S. 240 aufmerksam. Es handelt sich um die vielgewanderte Anekdote, die unser Autor wohl den „Aventures du Baron de Fæneste“ von Agrippa d'Aubigné entnommen hat.

73 La Fontaine a. a. O. VIII. S. 373. „Elegie V“.

74 La Fontaine a. a. O. VIII. S. 369.

75 Ebenda S. 376.

76 Ebenda S. 264.

77 Ebenda S. 285.

78 Ebenda S. 286.

79 Das bekannte Bild von Giorgione „Apollo e Dafne“ in Venedig (Galeria del Seminario).

80 Über die Beziehungen dieser letzten mittelalterlichen Vision zu La Fontaine hoffe ich an anderer Stelle weitere Mitteilungen machen zu können. Es knüpfen sich an den „Sogno di Polifilo“, über den unter anderen zuletzt Charles Ephrussi, Etude sur le Songe de Poliphile, Paris 1888, und Bulletin du bibliophile, Paris 1897, sowie Domenico Gnoli, Il sogno di Polifilo, Bibliofilia 1900 und Giuseppe Biadego in den „Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti“ 1900, 1901. Tomo LX Parte seconda, gehandelt haben, eine Reihe interessanter literaturhistorischer Fragen, die an Bedeutung den kunsthistorischen Problemen, mit denen sich eine reiche Literatur beschäftigt, nicht nachstehen. Für die Beliebtheit des Werkes in der italienischen Renaissance spricht die bekannte Stelle in Castigliones Cortegiano, wo es im dritten Buche heisst: „scrivendo

parlando a donne usano sempre parole di Polifilo". Vergl. Biadego a. a. O. S. 708 (10).

81 La Fontaine VIII. S. 19. „Préface". — „Apulée me fournissoit la matière".

82 Ebenda S. 79.

83 Ebenda S. 86.

84 Ebenda S. 70.

85 Ebenda S. 71.

86 Ebenda S. 101.

87 Ebenda S. 219.

88 Ebenda S. 223.

89 Ebenda S. 79.

90 Ebenda S. 80.

91 Ebenda S. 105—120.

92 Ebenda S. 105.

93 La Fontaine V. S. 179 ff.

94 Vergl. Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento. Firenze 1901, S. 374 f. wo Gaston Paris in seinem Beitrag „La source italienne de la Courtisane amoureuse de La Fontaine" als Erster auf Brusoni als Quelle für diese Erzählung hinweist, und auf die „sensibilité vraie" auf die „délicatesse" der französischen Fassung aufmerksam macht.

95 Vergl. L'amour échappé, ou les Diverses manières d'aymer, contenues en 40 histoires, avec le Parlement d'amour. Paris 1669. — Ich darf wohl, abgesehen von anderen Zeugnissen, die Langheim a. a. O. verzeichnet auf eine Äusserung von Bayle hin, die er in einem Briefe vom 23. Februar 1678 an seinen Bruder

macht, Vizé als Verfasser nennen. „J'ai appris le nom de celui qui a composé le Mercure galant, il s'appelle M. de Vizé; c'est lui qui est l'auteur de „l'amour échappé", des „Nouvelles Nouvelles" et de quelques autres Pièces de cette manière". Nouvelles Lettres de Mr. P. Bayle, Professeur en Philosophie et en Histoire à Rotterdam. Tome premier. A La Haye MDCCXXXIX. S. 387.

96 La Fontaine a. a. O. VIII. S. 225.

97 Vergl. H. Taine: La Fontaine et ses fables. Douzième édition. Paris 1892. S. 53.

98 La Fontaine Bd. V. S. 153 f., wo, wenn auch durchaus unvollständig das literarische Nachleben dieses aus Boccaccio stammenden sentimentalen Stoffes kurz dargestellt wird.

II.

1 Über die Ausgaben der „Lettres Portugaises" gibt die „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes et au mariage et des livres facétieux, pantagruéliques, scatologiques, satyriques etc. par M. Le C. D'J***. Quatrième édition par J. Lemonnyer Lille 1897, Bd. II Sp. 847 f. nur ungenügende Auskunft. Reichere, wenn auch nicht absolut vollständige Angaben als dieses, auch sonst nicht sehr zuverlässige Nachschlagewerk, das im folgenden kurzweg als „Bibliographie" zitiert werden soll, bietet Eugène Asse in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Briefe, die unter dem Titel:

„Lettres du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, Lettres Portugaises avec les réponses. — Lettres de Mademoiselle Aïsse suivies de celles de Montesquieu etc. Paris“ o. J. erschienen sind. In zwei Gruppen werden die „Éditions originales“ und „Éditions postérieures“ aufgezählt. Ein Verzeichnis der Übersetzungen ist dort noch nicht vorhanden. Die von Karl Larsen in seinèr dänischen Übersetzung „Søster Marianna og hendes Kærlighedsbreve med otte Billeder. København 1894“, S. 170 erwähnte Bibliographie der „L. P.“ in Luc. Cordeiro, Soror Marianna a freira portugueza 2 ed. Lisboa 1891 war mir leider nicht zugänglich. Larsens Einleitung, bei deren Lektüre mir mein Kollege Prof. Kahle freundlich beistand, bringt dankenswerte historische Nachweise über die Heimat, Familie und das Leben der Marianna Alcaforado. Für die Zitate habe ich den zuverlässigen Abdruck von Asse benutzt, der ja auch am leichtesten erreichbar ist, alle Fortsetzungen und Antworten in einem Bande vereinigt. — Während des Drucks dieser Arbeit ist die deutsche Übersetzung von Larsens Buch erschienen, unter dem Titel: Schwester Marianna und ihre Liebesbriefe. Leipzig. Im Insel-Verlag 1905. Zu den dort angeführten zwei deutschen Übersetzungen wäre noch eine dritte hinzuzufügen, die im zweiten Bande der „Gesammelten Frauenzimmerbriefe zum Unterrichte und Vergnügen“ Leipzig 1761 veröffentlicht ist. Ob sie mit der von Larsen a. a. O. S. 186 erwähnten, aus dem Jahre 1757 zusammenhängt, kann ich leider im Augenblick nicht feststellen.

[2] La Fontaine a. a. O. VIII. S. 109.

[3] Vielleicht liesse sich noch die aus den authentischen Dokumenten erschlossene Geschichte des Fräulein von Pienne und François de Monmorency anschliessen, die Eduard Bourciez in seiner Pariser These: Les mœurs polies et la Littérature de cour sous Henri II. Paris 1886 auf S. 373 ff. mitteilt. Auch hier eine Grösse der Empfindung und eine Schlichtheit des Ausdruckes bei einem um ihre Liebe und ihre Ehre kämpfenden Mädchen, die geradezu ergreifend wirkt. Aber es ist ein in Akten vergrabenes Stück Leben, das nie zur literarischen Existenz gelangt ist, und wie sehr auch die jetzt bekannt gewordenen Äusserungen und Einzelheiten einen intimen Einblick in das Empfindungsleben des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts bieten, können sie doch wegen des Mangels jeglicher literarisch-künstlerischen Wirkung hier nicht berücksichtigt werden.

[4] Vergl. Histoire de Magdaleine Bavent religieuse du monastère de Saint-Louis de Louviers, avec sa confession générale et testamentaire, où elle déclare les abominations, impietez et sacrilèges qu'elle a pratiqué et veut pratiquer etc. Paris 1652. — J. Lemonnyer hat 1878 in Rouen einen Neudruck dieser jetzt seltenen Skandalschrift veröffentlicht. Vergl. auch Lemonnyer. „Bibliographie" Bd. II Sp. 519 f.

[5] Vergl. Mario Equicola d'Alveto: Di natura d'amore. Venezia 1583. Register. Die erste Auflage ist schon 1535 in quarto erschienen. Auch die französische Übersetzung stammt noch aus dem sechzehnten Jahrhundert. „Les six livres de Mario Equicola d'Alveto, auteur célèbre: De la nature d'amour, tant humain

que divin, et de toutes les différences d'iceluy etc. mis en françois par Gabriel Chappuis, tourangeau. Paris 1589.

[6] Vergl. z. B. François de Rosset: Histoires des amans volages de ce temps. Où sous des noms empruntés sont contenues les amours de plusieurs Princes, Seigneurs, Gentil-hommes et autres personnes de marque, qui ont trompé leurs maistresses, ou qui ont esté trompés d'elles. IIII edition Paris 1623.

[7] Vergl. Platonis Symposium in usum scholarum edidit Otto Jahn. Editio altera ab H. Vsenero recognita Bonnae MDCCCLXXV. S. 81.

[8] Vergl. Asse in der den Briefen vorgedruckten „Notice sur la religieuse portugaise et le Marquis de Chamilly" S. XVI, ferner Larsen in der oben erwähnten deutschen Übersetzung seines Werkes S. 174 ff. Über die Rückübersetzung der Briefe ins Portugiesische vergl. Carolina Michaëlis de Vasconcellos und Theophilo Braga: Geschichte der portugiesischen Literatur, in G. Gröbers Grundriss der rom. Philologie, II. Band, 2. Abteilung S. 354, Strassburg 1894; ferner Carolina Michaëlis de Vasconcellos in Vollmöllers krit. Jahresbericht über die Fortschritte der rom. Phil. IV, 1895/96 II, S. 234 f.

[9] Vergl. Œuvres de Boileau, ed. Amar, S. 147. Épître V. 1674. „A M. de Guilleragues, secrétaire du cabinet." Vers 1.

[10] Mémoires de Saint-Simon. Nouvelle édition par A. de Boislisle. Tome XI. Paris 1895 (Les grands écrivains de la France) S. 10 f. Auch in den anderen Bänden sind wiederholt Mitteilungen über Chamilly enthalten.

[11] Vergl. Boileau a. a. O. S. 147. „Guilleragues, qui sais et parler et te taire.“

[12] Eher wären wegen ihres reichen Gefühlsinhalts und der in ihnen sich widerspiegelnden seelischen Bewegtheit die Briefe, die der Bischof von Belley, Jean Pierre Camus in seiner catalanischen Erzählung „Palombe, ou la Femme honorable“ Paris 1624 von der Heldin an den untreuen Gatten schreiben lässt, hier zum Vergleich heranzuziehen, aber sowohl die unbeholfene Ausdrucksweise als die vorwiegend religiöse Grundfärbung rücken sie doch wieder von den „Lettres Portugaises“ ab. Vergl. Palombe ou la femme honorable, par Jean-Pierre Camus évêque de Belley, précédée d'une étude littéraire sur Camus et le roman chrétien au XVII. siècle. Par H. Rigault. Paris 1853. — Auch Körting: Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert. Leipzig und Oppeln 1885, Bd. 1 S. 197 verweist auf die Bedeutung dieser Briefe, betont aber meines Erachtens mit Unrecht zu sehr den „sentimentalen Charakter“ derselben.

[13] Asse a. a. O. S. 8.

[14] Ebenda S. 15 f.

[15] Ebenda S. 11 f.

[16] Ebenda S. 16 f.

[17] Ebenda S. 21.

[18] Ebenda S. 15.

[19] Ebenda S. 27.

[20] Emilia Pardo Bazán: La Eloisa portuguesa in „La España moderna“ 1889. Vergl. Karl Larsen a. a. O. S. 171 in der deutschen Übersetzung S. 190.

[21] Vergl. P. v. Winterfeld: Hrotsvits litera-

rische Stellung, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. CXIV. S. 25ff., wo S. 42 f. über das Mittelalter und die moderne Liebe gehandelt wird. Über Heloise bemerkt W. an derselben Stelle: „Sie ist so modern, dass ich geradezu sagen muss, erst heute ist die Zeit gekommen, die sie verstehen kann, während noch vor 20 Jahren S. M. Deutsch in seinem Buche über Abaelard (S. 35) schreiben konnte, die Offenheit, mit der manche unschöne Züge dargelegt seien, befremde das moderne Gefühl."

[22] Asse a. a. O. S. 14.

[23] Heliodori Aethiopicarum libri decem ab Immanuele Bekkero recogniti. Lipsiae MDCCCLV S. 41.

[24] Über die Verwendung des Weinens und der Tränen in der antiken besonders aber in der epischen Literatur des Mittelalters vergl. Les Larmes dans l'épopée particulièrement dans l'épopée française jusqu'à la fin du XII. siècle. Étude de littérature comparée, par Lucien Beszard. Zeitschrift für rom. Philologie Bd. XXVIII S. 385 ff., S. 513 ff., S. 641 ff.

[25] Asse a. a. O. S. 5.

[26] La Fontaine a. a. O. VIII. S. 20 „il me semble que ce goût (du siècle) se porte au galant et à la plaisanterie".

[27] Asse a. a. O. S. 39.

[28] Die Lettres d'amour d'une Religieuse Portugaise Ecrites au Chevalier de C. Officier François en Portugale. Enrichies et augmentées de plusieurs nouvelles Lettres, fort tendres et passionnées de la Présidente F. à Mr. le Baron de B. Dernière Edition, A la Haye MDCCVII beginnen den Abdruck der Briefe mit

dieser zweiten Serie. Auch die „Lettres d'amour d'une Religieuse Portugaise Ecrites au Chevalier de C. officier François en Portugal, Revûes, corrigées et augmentées de plusieurs nouvelles Lettres, et de différentes Pièces de Poésie. Nouvelle Edition" A la Haye MDCCXLII, welche hinter jedem einzelnen Briefe die Antwort bringen, fangen mit den Nonnenbriefen der zweiten Serie an.

[29] Selbst noch Desessarts in seinem bekannten bio-bibliographischen Werke „Les siècles littéraires de la France, ou nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique" Paris An IX (1801) Bd. VI. S. 154 nennt unter dem Schlagworte „Subligny" bei seinen Werken: „Une Traduction des fameuses Lettres portugaises dont le maréch. de Chamilly, revenant de Portugal, lui donna les originaux, qu'il arrangea".

[30] Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière, Paris 1671 und öfter. Dieser Skandalroman, der in autobiographischer Form die Geschichte der Ehe-irrungen des grossen Dichters und Künstlers berichtet, ist auch Madame de Ville Dieu zugeschrieben worden.

[31] La fausse Clélie, histoire française galante et comique Paris 1670. Victor Fournel, der in seinen inhaltreichen Studien „La Littérature indépendante et les écrivains oubliés au XVII[e] siècle" Paris 1862 S. 243 sich bei der Besprechung dieses Romans über den Autor nicht eingehender äussert, bringt in der Vorrede zum Abdruck der gegen Racine gerichteten, 1668 erschienenen dreiaktigen Komödie „La Folle querelle" desselben Verfassers alles erreichbare Material über ihn zusammen. Aber auch dieses ist so dürftig, dass man sich kaum ein klares Bild von seiner Persönlich-

keit machen könnte. Aber weder die künstlerische Individualität, die aus diesem ihm sicher zuzuschreibenden Werke uns entgegentritt, noch die Sprache geben irgend einen Anhaltspunkt, in ihm den Verfasser der zweiten Sammlung der „Portugiesischen Briefe“ zu sehen. „La Folle querelle ou la critique d'Andromaque“ ist wieder abgedruckt in V. Fournels Les contemporains de Molière, Recueil de comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680. Bd. III S. 495. Vorausgeht Fournels oben zitierte „Notice sur Subligny et la Folle querelle“ auf S. 485 ff.

32 Asse a. a. O. S. 55.

33 Ebenda S. 53.

34 Ebenda S. 58.

35 Ebenda S. 60.

36 Ebenda.

37 J. J. Rousseau, La nouvelle Héloïse, sechsundzwanzigster Brief.

38 Asse a. a. O. S. 7.

39 Ebenda S. 46.

40 Ebenda S. 53.

41 Correspondance littéraire philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Revue sur les textes originaux par Maurice Tourneux. Bd. IX S. 268.

42 La promenade de Saint-Cloud par Gabriel Guéret (1669) Publiée avec une notice et des notes par Georges Monval. Paris MDCCCLXXXVIII. (Nouvelle collection Molièresque XVI) S. 35 f.

43 Ebenda.

44 Lettres de Mad. de Sévigné, de sa famille

et de ses amis. Recueillies et annotées par M. Monmerqué (Les grands Écrivains de la France. Nouvelles Éditions publiées sous la Direction de M. Ad. Regnier), Bd. II S. 284. Ähnlich Bd. VII. S. 177.

45 Vergl. Asse a. a. O. S. 71 ff.

46 Ebenda S. 74.

47 Ebenda S. 79.

48 Ebenda S. 69.

49 Ebenda S. 119 ff.

50 Ebenda S. 116.

51 Ebenda S. 117.

52 Ebenda S. 48.

53 Œuvres de La Bruyère. Nouvelle Édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes par M. G. Servois. Paris 1865. (Les grands Écrivains de la France) Bd. I S. 128.

54 Ebenda S. 418.

55 Ebenda.

56 Ebenda. Nachforschungen, die mein Kollege Ed. F. Schneegans in der „Bibliothèque nationale" in Paris anzustellen die Freundlichkeit hatte, haben allerdings ein negatives Resultat ergeben. Auch in einer grossen Reihe deutscher Bibliotheken konnte ich keinen Druck dieser Briefe auftreiben, ebenso wie die Durchsicht aller mir zugänglichen bibliographischen Hilfsmittel kein Ergebnis hatte.

57 „Histoire des amours de Cléante et de Bélise" o. O. u. J. Die erste datierte Ausgabe stammt aus dem Jahre 1691 und ist in Leyden erschienen.

58 Bibliographie Bd. II. Sp. 816.

59 Bibliothèque des Romans, avec des remar-

ques critiques sur leur choix et leurs différentes Editions. Par M. le C. Gordon de Percel. Amsterdam MDCCXXXIV. Bd. II S. 100. Vergl. auch Bibliographie Bd. II S. 538.

[60] Lettres amoureuses et morales des beaux esprits de ce temps .... par F. de R. Paris 1612 und von da ab öfter.

[61] Ich zitiere nach der mir jetzt zugänglichen Ausgabe von 1707, die sich nur in bedeutungslosen orthographischen Abweichungen von der ersten Edition unterscheidet. „Lettres d'amour d'une Religieuse Portugaise écrites au Chevalier de C. Officier François en Portugal. Enrichies et augmentées de plusieurs nouvelles Lettres, fort tendres et passionnées de la Présidente F. à Mr. le Baron de B." Dernière Edition. A la Haye MDCCVII. S. 215—308. Vergl. S. 230 f.

[62] Ebenda S. 232.

[63] Ebenda S. 244.

[64] Ebenda S. 221.

[65] Ebenda S. 230.

[66] Ebenda S. 229.

[67] Ebenda S. 246.

[68] Ebenda S. 267.

[69] Ebenda S. 273.

[70] Ebenda S. 260.

[71] Ebenda S. 282.

[72] Vergl. Bibliothèque universelle des Romans. Paris Janvier 1778. Premier Volume S. 224 ff. Es wird hier auch auf den irreführenden Titel aufmerksam gemacht, der auf einen Briefwechsel zwischen

Cleante und Belise schliessen liesse, während die Buchausgabe ausschliesslich die Frauenbriefe enthält. In künstlerischer Beziehung stellt die Bibl. univ. des Romans diese Briefe höher als die portugiesischen.

[73] Il Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione nuovamente stampato. In Vinegia MDLXXXVII S. 263.

[74] Lettres nouvelles de Monsieur Boursault Accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'un Cavalier. Paris MDCXCVIII, S. 414—454. Eine der anderen Ausgaben, die statt der sieben dreizehn Liebesbriefe enthalten, war mir nicht erreichbar.

[75] Diese Briefe konnte ich nur in einer späteren Ausgabe des achtzehnten Jahrhunderts benutzen, wo sie mit Crébillon des Jüngeren „Lettres d'une Dame de qualité à son Amant" vereinigt veröffentlicht wurden: „Lettres de Babet avec les Lettres d'une Dame de Qualité à son Amant", Amsterdam MDCCLXVIII. Eine Ausgabe von 1780, die unter dem Titel „Lettres de tendresse et d'amour" veröffentlicht wurde, enthält unter anderem auch die „Lettres de Julie à Ovide" und die „Lettres Portugaises".

[76] Lettres nouvelles S. 417.

[77] Ebenda S. 418.

[78] Ebenda S. 419.

[79] Ebenda S. 419.

[80] Ebenda S. 420.

[81] Ebenda S. 425 f.

[82] Ebenda S. 427.

[83] Ebenda S. 428 f.

[84] Ebenda S. 430.

[85] Ebenda S. 430.

[86] Ebenda S. 434.

[87] Ebenda S. 436.

[88] Ebenda S. 439.

[89] Ebenda S. 443.

[90] Ebenda S. 441 f.

[91] Ebenda S. 445 f.

[92] Ebenda S. 452.

[93] Lettres de Babet a. a. O. S. 13.

[94] Ebenda S. 12 f.

[95] Selbst in diese Sammlung, die ja einen rein persönlichen Charakter hat, werden zur Ergötzung der Leser literarische Liebesbriefe eingeschoben, so z. B. die Übersetzung der Briefe zwischen Paris und Helena, aus den Ovidischen Heroiden, oder die Briefe der Heloise und Abaelard. Vergl. Les Lettres de Messire Roger de Rabutin Comte de Bussy. Troisième édition avec les Réponses, et de nouvelles Lettres qui n'étoient dans les précédentes. Tome premier. Paris MDCC, S. 97 ff. „Epître de Paris à Hélène". Traduction d'Ovide S. 111. Réponse d'Hélène à Paris, ferner Tome second S. 45 ff. Lettre d'Héloïse à Abélard u. s. f.

[96] Vergl. auch die hübsche Übersicht über die damalige Briefliteratur, die Émile Trolliet im elften Kapitel von Petit de Jullevilles Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. Tome V. Dix-septième siècle (Deuxième partie: 1661—1700) Paris 1898 S. 601 ff. liefert.

[97] Les Amours de Henri IV Roi de France

Avec ses Lettres Galantes à la Duchesse de Beaufort et à la Marquise de Verneuil. Ich benutze den Abdruck in der Bibliothèque de Campagne, ou amusemens de l'esprit et du cœur. A la Haye MDCCXLIX. Tome IX, S. 151 ff.

98 Bibliothèque universelle des Romans, Januar 1787 S. 215 ff. Die vollständige Ausgabe der Übersetzung von Bussy-Rabutin konnte ich nicht erhalten, ich kenne nur die oben erwähnten Proben in den „Lettres“.

99 Histoire amoureuse des Gaules par Bussy-Rabutin revue et annotée par M. Paul Boileau, Suivie des Romans historico-satiriques du XVII. siècle recueillies et annotés par M. C.-L. Livet. Paris MDCCCLVI, S. 365.

100 Vergl. auch Bibliographie Bd. III, Sp. 360 f.

101 Lettres historiques et galantes. Par Madame de C***. Ouvrage curieux. A Cologne MDCCXI. Die erste Ausgabe ist nach der Bibliographie Bd. II, Sp. 840 f., 1704 erschienen. Diese Briefsammlung, die auch mit den „Mémoires“ der Madame Du Noyer zusammen gedruckt wurde, schwoll durch Zugabe neuer Briefe und anderer Zutaten bis auf neun Bände an. Für die Wertschätzung dieser Briefe, auch ausserhalb Frankreichs, spricht das Urteil, das Gottlieb Stolle in seiner „Anleitung zur Historie der Gelehrsamkeit“, Jena 1736, S. 49 f. über sie fällt. „Sie sind die diversantisten so ich bis dato gelesen. Man lernt daraus die merkwürdigsten Dinge, so zu unseren Zeiten in Frankreich, den Niederlanden und Holland passieret. Die Histörgen so hin und wieder eingestreuet

worden, sind auserlesen und recht sonderbar. Ja man würde viele Personen, die doch in ihrem Leben merkwürdige „fata" gehabt, gar nicht kennen, wenn wir diese Briefe nicht hätten. — — — Die Schreibart ist sinnreich, fliessend und schöne; die Betrachtungen und Urteile der „Auctorin" aber zeigen, dass sie einen scharffen durchdringenden Verstand gehabt, und von dem Aberglauben weit entfernt gewesen." Vergl. auch ebenda S. 157.

[102] Lettres historiques et galantes S. 318.

[103] Lettres Saxonnes ou Avåntures d'un Officier Saxon. Amsterdam MDCCXXXII. Préface.

[104] La Bibliothèque Françoise De M. C. Sorel S. 102 f.

[105] Bibliothèque des Romans. Par M. le C. Gordon de Percel. Tome II S. 337. „Le Roman des Lettres" in 8 °. Paris 1667. Leider konnte ich trotz eifrigem Suchen kein Exemplar auffinden.

[106] Œuvres de La Bruyère. Tome second. S. 146.

III.

[1] De la Délicatesse. A Paris MDCLXXI. S. 71. Diese Schrift des Abbé de Montfaucon de Villars ist eine in Gesprächsform verfasste Polemik gegen das berüchtigte Pamphlet des Père Dominique Bouhours „Les entretiens d'Ariste et d'Eugéne" Paris 1671.

[2] Œuvres de la Rochefoucauld. Nouvelle

Édition par M. D. L. Gilbert. Paris 1868. Tome I. S. 78. CXIII (Les grands Écrivains de la France).

[3] Vergl. Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. Thèse présenté à la Faculté des lettres de Paris. Par Edouard Bourciez. Paris 1886. S. 94 f.

[4] Histoire tragi-comique de nostre temps. Sous les noms de Lysandre et de Caliste. Par le Sr. Daudiguier. Lyon 1622.

[5] Les Nouvelles tragi-comiques de Mr. Scarron. Paris 1656.

[6] Le Marquis de Chavigny. Paris 1670. Ich zitiere nach der Ausgabe „Le Marquis de Chavigny“ Par feu M. Boursault. A Paris MDCCXXXIX.

[7] Ebenda S. 276.

[8] Vergl. Goethes Werke 21. Bd. Weimar 1898. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erstes Buch. Siebzehntes Kapitel. S. 106.

[9] Stratonica Del Signor Luca Assarino. Libri Due. Dedicata al M. Illust. Signore Signor Cesare Leopardo Nobile Osimano. In Macerata 1636. Die französische Übersetzung „La Stratonice, traduite de l'Italien“, erschien 1641.

[10] Vergl. Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Zweite durchgesehene Auflage. Leipzig 1898. Bd. I, S. 373 f.

[11] Die Bedeutung dieser Motive in der älteren Literatur streift Karl Rosenkranz in seinen „Studien“. Erster Teil. Reden und Abhandlungen: Zur Philosophie und Literatur. Berlin 1839, S. 56 ff. „Die poetische Behandlung des Ehebruchs“. Ein Aufsatz von

Rudolf Fürst „Die verheiratete Frau in der Literatur", der in der Münchener „Allgemeinen Zeitung" erschienen ist, war mir leider nicht zugänglich.

[12] Palombe ou la Femme honorable, Histoire catalane. Paris 1624.

[13] De la Délicatesse S. 6.

[14] Ebenda.

[15] De l'amour par de Stendhal (Henry Beyle) Seule édition complète augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédits. Paris o. J. S. 1 f.

[16] Gordon de Percel a. a. O. Bd. II. S. 81.

[17] L'amour sans foiblesse. Paris 1671 enthält die „Anne de Bretagne" und „Almanzaris". Auch Gordon de Percel a. a. O. Bd. II, S. 53 schreibt diese Novellen dem Abbé de Villars zu. — Ich benutze den Abdruck in der Bibliothèque de Campagne. Bd. XVII. „Anne de Bretagne ou l'amour sans foiblesse par Mr. l'Abbé de Villars". S. 325—430.

[18] Ebenda S. 429.

[19] Ebenda S. 328.

[20] Œuvres galantes en prose et en vers de Monsieur Cotin. A Paris MDCLXIII. „Au lecteur sur les lettres des dames" am Schlusse.

[21] Ich darf mir wohl ersparen, die reiche Literatur über diesen Roman und die einzelnen Nachweise hier aufzuzählen. Es genüge auf die reizvoll geschriebene Monographie von D'Haussonville Madame de La Fayette, Paris 1891 hinzuweisen. Literaturangaben findet man bei Petit de Julleville a. a. O.

[22] Les Désordres de l'amour par Madame de Ville Dieu. A Paris MDCLXXVI. Mir stand der Ab-

druck in den Œuvres de Madame de Ville Dieu A Paris MDCCXLI Bd. I zur Verfügung.

[23] Le Mercure galant. Contenant plusieurs histoires véritables Et tout ce qui s'est passé depuis le premier Janvier 1672, jusques au Départ du Roy. A Paris MDCLXXIV, S. 122. „Les Gens du bel air ne disent pas présentement cinquante paroles qu'ils ne le disent dix foix, aussi-bien que le mot de „violant", qu'on applique bien plus mal à tout ce qu'on dit; car pour dire cela est fâcheux, on dit cela est „violant" pour dire il a tort, on le dit de mesme, et il semble qu'on l'affecte de s'en servir pour exprimer toutes les choses avec lesquelles il ne convient pas".

[24] Romans et Nouvelles de Madame de La Fayette. Nouvelle édition complète Avec une Notice sur Madame de La Fayette. Par L.-S. Auger. Paris o. J., S. 326.

[25] Ebenda S. 396.

[26] P. Bayle nennt sie in seinen „Nouvelles Lettres" A la Haye MDCCXXXIX, Tome II S. 16, Briefe vom 3. Nov. 1678 eine „critique fort délicate". Die „Lettres à la marquise" wurden auch Bouhours zugeschrieben, der aber auf Valincourt als Verfasser hinwies. Vergl. D'Haussonville a. a. O. S. 192 f.

[27] Romans et Nouvelles de Madame de La Fayette, S. 365.

[28] La Fontaine a. a. O. Bd. VIII, S. 69 ff.

[29] D'Haussonville a. a. O. S. 200.

[30] Romans et Nouvelles de Madame de La Fayette „La comtesse de Tende" S. 466 f.

[31] Ebenda S. 480.

[32] Entretiens sur les Romans. Ouvrage moral et critique, Dans lequel on traite de l'origine des Romans et de leurs différentes espèces, tant par rapport à l'esprit, que par rapport au cœur. Par M. l'Abbé J***. A Paris MDCCLV, S. 162 „La fin de ses aventures, et sur-tout ses deux voyages à Coulomiers, ont quelque chose de puéril et d'extravagant". Als Verfasser gilt Armand-Pierre Jaquin. Vergl. „Les siècles littéraires de la France ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique . . ." Par N.-L.-M. Desessarts. Paris An. IX (1801) Bd. IV, S. 11. — In „Les agrémens et les chagrins du mariage; nouvelle galante, dédiée aux Dames . . . Nouvelle galante Par J. D. D. C." A la Haye et Paris, 1692—1697, wird in einem Dialoge zwischen Philogamus und Antigamus das Geständnis der Prinzessin beanstandet und ihr der ironische Rat erteilt, einerseits dem Herrn von Nemours ihre Liebe zu entdecken und ihre Massregeln dementsprechend geheim zu treffen, anderseits aber durch grössere Zärtlichkeit dem Gatten allen Argwohn zu nehmen.

[33] Stendhal (Henry Beyle) hat in seinen Abhandlungen „Racine et Shakspeare" Études sur le Romantisme. Paris o. J., S. 294 ff., in seiner Notiz „Walter Scott et la Princesse de Clèves", die überlegene Kunst der psychologischen Schilderung des französischen Romans gegenüber dem „mérite historique" des englischen Erzählers gepriesen.

[34] Vergl. Petit de Julleville a. a. O. Bd. V S. 556 f. in P. Morillots Abschnitt über den Roman von 1660—1700.

[35] Vergl. Le courtisan dans la littérature française et ses rapports avec l'œuvre du Castiglione von Pietro Toldo im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. CIV. Bd. S. 75 ff. u. 313 ff.

[36] Œuvres de la Rochefoucauld. Nouvelle Édition par M. D. L. Gilbert. Tome Premier. Paris 1868 S. 78. Maxime CXIII. (Les grands Écrivains de la France.)

[37] Tableau des Passions humaines, de leurs causes et de leurs effects. Par R. P. en Dieu, F. W. Coeffeteau, Dernière édition, revuë et augmentée. A Lyon MDCXLII, S. 123.

[38] Sorel, Bibliothèque françoise, S. 161.

[39] Bayle, Nouvelles Lettres, Bd. II S. 84. Auch an anderer Stelle spricht er mit Anerkennung von diesem Romane, unter anderem in seinem „Dictionnaire historique" in der Anmerkung zum Artikel „Limeuil". Vergl. auch „Bibliothèque de Campagne" ou Amusemens de l'esprit et du cœur. A la Haye MDCCXXXVII Bd. VII die Anmerkung zur Vorrede des Verlegers vor dem Abdruck des Werkes. S. 50.

[40] Ebenda S. 50.

[41] Als Quelle für das historische Element ihrer Romane soll ihr Péréfixe: L'Histoire de Henri le Grand 1662, gedient haben. Vergl. Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart von H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld. Leipzig und Wien 1900. S. 432.

[42] Nach Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 99 ist diese „Nouvelle galante et véritable" 1679 in Paris in 12° erschienen. Er verzeichnet ferner noch eine spä-

tere Ausgabe Paris 1692 und eine Nancy 1714. Auch Percel schreibt sie Preschac zu.—Die „Bibliographie“ Bd. II Sp. 635 führt eine Oktavausgabe Paris 1679—80, eine zweite 1679—80, dann weitere aus den Jahren 1692 (Paris), 1698 (ebenda), 18(?)99 (Belin), Nancy 1714 und La Haye 1714 an. Ausserdem muss noch eine Pariser Ausgabe von 1714 existieren, da die 1721 erschienene deutsche Übersetzung „Die durchleuchtige Bürgerstochter in Paris, aus der französischen Sprache in unsere hochdeutsche getreulich übersetzt von Iriflor, Frankfurt und Leipzig 1721“ sich auf eine solche beruft. Der Übersetzer — J. Fr. Riederer — bemerkt nämlich in der Vorrede: „Gegenwärtiges ist in Paris anno 1714 durch Vorschub des Pierre Witte in der Rüe St. Jaques à l'ange gardien unter dem Titel: L'illustre Parisienne in 12° gedruckt worden“. Ich zitiere nach der mir zugänglichen Ausgabe: L'Illustre Parisienne. Histoire galante et veritable revûë et corrigée Par Madame de Ville Dieu, A Paris MDCCXL, die im XII. Bande der Œuvres de Madame de Ville Dieu enthalten ist. Eine Vergleichung dieser Ausgabe mit der deutschen Übersetzung gab mir die Gewissheit, dass sie mit der Pariser von 1714 gleichlautend ist.

[43] Œuvres de Madame de Ville Dieu Bd. XII, S. 271 f.

[44] Le Roman bourgeois, ouvrage comique par Antoine Furetière avec notice et notes par M. Pierre Jannet, Paris o. J., S. 26.

[45] Mathilde d'Aguilar, histoire galante, dédiée à Monsieur, frère du Roy; avec les Jeux servant de préface. A Paris MDCLXVII.

[46] Die Ausgabe der „Annales galantes. Divisées en huit parties. Nouvelle édition Revûë et corrigée.“ A la Haye MDCC, die mir jetzt vorliegt, ist gleichlautend mit der im Texte erwähnten von 1670.

[47] Ebenda S. 217 ff.

[48] Ebenda Avant-Propos.

[49] Le Journal amoureux par Madame de Ville Dieu. A Paris MDCLXX, Vorrede zum 1. Teil. Mir liegt jetzt die Ausgabe Amsterdam MDCLXXI vor.

[50] Ebenda Vorrede zum II. Teil.

[51] Ebenda Vorrede zum III. Teil.

[52] Portrait des Foiblesses Humaines, A Lyon MDCXCVI. Die ältere Ausgabe von 1674 konnte ich nicht erlangen. Vergl. hier S. 105 Quatrième Exemple, ferner S. 106.

[53] Bibliothèque universelle des Romans. Juin 1779, S. 133 f.

[54] Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 77, „Le Comte de Dunois“, par la Comtesse D**, in 12°. Paris 1671. „Cette petite Histoire, qui est agréablement écrite, est aussi de Madame la Comtesse de Murat, quoiqu'une autre Dame ait voulu se l'attribuer.“

[55] Les Amours du Comte de Dunois Par Madame Desjardins. A Paris chez Claude Barbin au Palais, MDCLXXV. Dass es keine unrechtmässige Edition war, dafür spricht ferner nicht nur der Name des berühmten Verlegers, sondern auch der „Extrait du Privilège du Roy“, der dem Texte vorgedruckt ist. Man darf daher, obgleich die „Bibliothèque universelle des Romans“ Juni 1779 S. 133, und die „Bibliographie“ Bd. I Sp. 643 die Comtesse

de Murat als Autorin bezeichnen, doch den Roman der Ville Dieu zuweisen.

[56] Ebenda S. 107 ff.

[57] Ebenda S. 113.

[58] Les Exilés de la Cour d'Auguste. Par Madame de Ville Dieu. A Paris MDCLXXII. Ich zitiere nach der Ausgabe: Les Exilés par Madame de Ville Dieu Nouvelle Edition. Paris MDCCI. Die Auszüge in der „Bibliothèque universelle des Romans" sind gänzlich unzuverlässig und färben die Darstellung tendenziös mit der Ausdrucksweise des achtzehnten Jahrhunderts.

[59] Ebenda Vorrede.

[60] Ebenda Bd. I S. 15.

[61] Œuvres de Madame de Ville Dieu. Tome Troisième, Contenant Carmante. A Paris MDCCXLI, S. 3.

[62] Portrait des Foiblesses Humaines a. a. O. S. 106.

[63] Les Exilés S. 187 f.

[64] Noch Jaquin in den Entretiens sur les Romans a. a. O. S. 285 nennt sie zusammen. „Nous avons cependant plusieurs bons Romans qui datent de ce siècle. Tout le monde connoit entre-autres ceux de Mesdames de la Fayette, de Ville Dieu."

[65] So enthält die zitierte Ausgabe nicht nur wie schon erwähnt Preschacs „Illustre Parisienne", sondern auch St. Reals „Don Carlos" und die „Vie d'Henriette Sylvie de Molière", die „Asterie ou Tamerlan" der La Roche-Guilhem.

[66] Le Mercure galant. Contenant plusieurs

Histoires véritables Et tout ce qui s'est passé depuis le premier Janvier 1672, jusques au Départ du Roy. S. 116.

[67] Œuvres de La Bruyère Bd. I S. 289.

[68] In der „Liste des écrivains“ seines „Siècle de Louis XIV“.

[69] Im XII. Bande der oben zitierten Ausgabe der Werke der Ville Dieu. Bayle weist dagegen die Erzählung der La Roche-Guilhem zu. In einem Briefe an seinen Bruder vom 3. August 1675 schreibt er: „Quoique vous m'aïez dit de l'Asterie, je persiste dans mon premier sentiment, que c'est un ouvrage de Mademoiselle de la Roche; car outre que je savois qu'elle et M. Pradon avoient choisi Tamerlan pour leur héros, celui-ci pour en faire une Tragédie, et la Demoiselle pour en bâtir un Roman, j'ai sçû de bonne part que c'étoit elle qui avoit composé l'Asterie dont est question. — — — Mais si j'ôte à Madame de Villedieu l'Asterie je lui donne en récompense trois tomes de conversations galantes qui paroissent depuis quelque tems.“ Vergl. Nouvelles Lettres de Mr. Bayle Bd. I S. 254.

[70] Vergl. L. Petit de Julleville Bd. V S. 101.

[71] Vergl. die einleitenden Kapitel in „Le Roman historique à l'époque romantique Essai sur l'influence de Walter Scott“ par Louis Maigron. Paris 1898.

[72] La Princesse de Montferrat. Nouvelle. A Amsterdam MDCLXXVII. 3 Bde. Die „Bibliographie“ Bd. III Sp. 859 verzeichnet eine frühere Ausgabe unter dem Titel: La Princesse de Monferrat,

nouvelle contenant son histoire et les amours du Comte de Saluces (par Brémond) Amsterdam 1676.

[73] Ebenda Bd. III S. 182.

[74] Ebenda Bd. III S. 245.

[75] L'heureux Esclave, ou Relation des Avantures d'Olivier de Varennes. Nouvelle. A Paris MDCLXXIV. S. 35 f. Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 144 f. weist darauf hin, dass diese Erzählung einige Stellen enthalte „touchez avec un peu trop de sensibilité".

[76] La valize ouverte. A Lyon MDCLXXX. Die Widmung an „Son Altesse Royale Monsieur frère unique du Roy" ist hier im Gegensatze zur sonstigen Schreibung des Namens mit „Prechac" unterzeichnet. Im „Extrait du Privilège du Roy" wird als Verleger die Witwe von Olivier de Varennes, die ihr Verlagsrecht dann weiter cediert, genannt. Mithin scheint der Held der oben zitierten Novelle „L'heureux esclave" mit dem Pariser Buchhändler gleichen Namens identisch zu sein. — In seinem Roman „L'Héroïne mousquetaire, Histoire Véritable de Madame Christine Comtesse de Meyrac". A Paris MDCLXXVII, und öfter bis spät ins achtzehnte Jahrhundert, will er gleichfalls wirkliche Erlebnisse geschildert haben. Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 99 deutet, allerdings kritisch, auf diese Absicht des Verfassers hin. „L'Auteur est le sieur Preschac, qui prétend que toutes les Aventures de son Heroïne sont véritables: mais n'en déplaise à M. de Preschac, il est bien difficile, et peut-être impossible, que tant d'aventures compliquées soient arrivées à la même personne."

[77] Vergl. Hermann Usener: Legenden der Pelagia. Festschrift für die XXXIV. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner zu Trier. Bonn 1879.

[78] La Duchesse de Milan. Histoire galante. Par le Sieur de Preschac. A Paris MDCLXXXII. Ich benütze den Abdruck in der Bibliothèque de Campagne à la Haye MDCCXLIX. Bd. III S. 229 ff.

IV.

[1] Conversations sur divers sujets. Paris MDCLXXX.

[2] Ebenda Bd. II S. 472 f.

[3] Nouvelle Allégorique ou histoire des derniers troubles arrivez au royaume d'éloquence. A Heidelberg MDCLIX, S. 19 f. Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel, aus der ich dieses Exemplar entlehnt habe, besitzt auch eine Ausgabe von 1658.

[4] Auch Gordon de Percel a. a. O. S. 107 polemisiert gegen diese Anschauungen. Zur Novelle „Hyacinthe, ou le Marquis de Celtas Dirorgo, Histoire Espagnole" Amsterdam 1731 bemerkt er, „Roman passable et dont le dénouëment n'est pas tout-à-fait conforme aux règles, puisqu'on y voit la vertu périr malheureusement".

[5] Über Catherine Bernard handelt Eugène Asse in der Revue biblio-iconographique 5[e] und

6e Année 3e Série 1898 u. 1899 Paris: „Une nièce du grand Corneille Mademoiselle Bernard", wo aber das Hauptgewicht auf ihre dramatischen Leistungen gelegt wird. — Nach Asse ist ihr Roman „Eleonor d'Yvrée" 1687 erschienen. Es war mir leider nicht möglich, diese erste Ausgabe zu erlangen. Ich benutze den Abdruck in der Bibliothèque de Campagne Bd. II S. 248 ff. „Eleonor d'Yvrée ou les Malheurs de l'amour par Mademoiselle Bernard, Auteur du Comte d'Amboise".

6 Ebenda S. 253 f. „Avertissement".

7 Le Comte d'Amboise, Nouvelle galante „Au lecteur". Vergl. Bibliothèque de Campagne Bd. II S. 108.

8 Annales galantes: „Avant-Propos". Über den Widerspruch zwischen den in den Vor- und Nachreden proklamierten Grundsätzen und den Werken selbst vergl. auch Maigron a. a. O. S. 18.

9 Es scheint, dass schon das Vorhandensein einer leidenschaftlichen Liebe an sich den Unmut der Verfasserin erregt. „Peut-être", heisst es in der Vorrede zum „Comte d'Amboise", „se plaindra-t-on de ce que je ne récompense pas la vertu du Comte d'Amboise, mais je veux punir sa passion".

10 Eleonor d'Yvrée in der Bibliothèque de Campagne Bd. II S. 295.

11 Ebenda S. 299.

12 Ebenda S. 277 f.

13 Ebenda S. 319.

14 Nouvelles d'Elisabeth Reyne d'Angleterre. A Paris MDCLXXIV.

[15] Ebenda S. 159.

[16] Comte d'Amboise a. a. O. S. 107.

[17] Die „Bibliographie" macht sich zum Vertreter dieser von den Zeitgenossen wiederholt ausgesprochenen Ansicht von der Mitarbeiterschaft Fontenelles an den Werken der Bernard, wenn sie die „Eléonore d'Yvrée par Madame Bernard aidée de Fontenelle" verzeichnet. Vergl. Bd. III Sp. 16.

[18] Vergl. Histoire amoureuse des Gaules par Bussy-Rabutin revue et annotée par M. Paul Boiteau. Suivie des Romans historico-satiriques du XVIIe siècle, recueillis et annotés par M. Ch.-L. Livet. Paris MDCCCLXXVI. Bd. IV, S. 5 ff. „Le grand Alcandre frustré, ou les derniers efforts de l'amour et de la vertu. Histoire galante."

[19] Le Comte d'Amboise a. a. O. S. 247 f.

[20] Ebenda. Au lecteur. S. 107 f.

[21] Ebenda S. 205. Über das Motiv des „amante generoso" in Bojardos „Orlando innamorato" I XII vergl. Paolo Savj-Lopez: La novella di Prasildo e di Tisbina, in der oben schon zitierten Festschrift für d'Ancona S. 53 ff., ferner die Ergänzungen die A. L. Jellinek in der Besprechung dieser Abhandlung im Literarischen Centralblatt, LIII. Jahrgang Nr. 28 bietet.

[22] Le Comte d'Amboise a. a. O. S. 234 f.

[23] Histoire amoureuse des Gaules par Bussy-Rabutin. Bd. IV S. 3. „Avertissement."

[24] Le Comte d'Amboise a. a. O. S. 157.

[25] Ebenda S. 239.

[26] Auch die „Ines de Cordoue, nouvelle espa-

gnole" ist in demselben Bande der Bibliothèque de Campagne Bd. II S. 1 ff. wieder abgedruckt.

[26] Histoire secrète de Bourgogne. A la Haye MDCXCIV. Wieder abgedruckt in der Bibliothèque de Campagne Bd. XIII S. 1 ff.

[27] Ebenda S. 72 f.

[28] Ebenda S. 148.

[29] Ebenda S. 46.

[30] Ebenda S. 368.

[31] Histoire secrète des amours de Henri IV Roi de Castille, surnommé l'Impuissant. A Paris MDCXCV und A la Haye MDCXCV, wieder abgedruckt in der Bibliothèque de Campagne Bd. IV S. 287 ff.

[32] Ebenda S. 352.

[33] Les Œuvres de Sainte Thérèse Divisées en deux parties. De la Traduction de Monsieur Arnauld D'Andilly. Paris MDCLXX. S. 365 ff. „Fondation du monastère des Carmélites de Veas."

[34] Ich zitiere die mir augenblicklich zugängliche doppelsprachige italienisch-französische Ausgabe: „La Philis de Sciro du Comte Bonarelli, Traduit en François avec la Dissertation du même Auteur Sur le double amour de Clélie Par Monsieur ***" A Bruxelles 1707.

[35] Zulima, ou l'amour pur. Nouvelle historique Par M. Le Noble. A Paris MDCXCV. Gordon de Percel, der dieser Erzählung eine grössere Notiz widmet (Bd. II S. 125), wirft dem Verfasser Nachlässigkeiten und Anachronismen vor, z. B. die Erwähnung des Kaffees oder einer Lotterie. „Quand on écrit ces

sortes d'historiettes" meint er, „on doit conserver le goût et le fond des mœurs des temps dont on parle."

[36] Ebenda S. 159.

[37] Histoire secrète des amours de Henri IV a. a. O. S. 301 f.

[38] Ebenda S. 322.

[39] Ebenda S. 376 f.

[40] Ebenda S. 292.

[41] Ebenda S. 448.

[42] Histoire de Marguerite de Valois, Reine de Navarre Sœur de François I. A Paris MDCVIC. öfter wieder abgedruckt, auch in der Bibliothèque de Campagne Bd. XIV und XV, wonach im folgenden zitiert wird. Die berühmte Titelheldin reizte öfter die Phantasie der Erzähler. Gleichzeitig mit dem vorliegenden Roman erschien auch der mir leider nicht zugängliche von Baudoit de Juilli: Histoire secrète du Connêtable de Bourbon, où l'on voit les causes de sa disgrace. Paris 1696, in dem, nach den kümmerlichen Angaben Gordon de Percels Bd. II S. 79 zu schliessen, zum Teil die gleichen Konflikte dargestellt werden, wie im Romane der de La Force.

[43] Les Fourberies de l'amour ou la Mère amoureuse et rivale de sa fille. Nouvelle galante. A Liège 1686.

[44] Histoire de Marguerite de Valois a. a. O. S. 217 f.

[45] Ebenda S. 164.

[46] Ebenda S. 169.

[47] Ebenda S. 175 f.

[48] Ebenda S. 178.

[49] Vergl. La Nouvelle Revue. Nouvelle Série. Tome XXVIII. 25e Année. 15 Mai 1904. S. 221 ff. Bernard Germa: „L'Astrée Roman Psychologique".

[50] Histoire de Marguerite de Valois a. a. O. S. 252.

[51] Ebenda S. 229.

[52] Ebenda S. 379.

[53] Ebenda S. 323.

[54] Gustave Vasa. Histoire de Suéde. A Paris MDCIIIC. — Ich zitiere nach dem Abdruck in der Bibliothèque de Campagne. Bd. I S. 147 ff.

[55] Ildegerte Reine de Danemark et de Norwége, ou l'Amour Magnanime. Paris MDCVC. „Avis au Lecteur". — Auch die schon vorher erschienene historische Novelle von Rousseau de la Valette: Le Comte d'Ulfeld, Grand Maistre de Danemark. Paris MDCLXXVIII, die Pierre Bayle in seinen Briefen in ihrem künstlerischen, in seinem „Dictionnaire" in ihrem historischen Werte überschätzte, strebt nur an, eine Hof- und Staatsgeschichte zu erzählen. „— — — je n'ay rien escrit", sagt der Verfasser, „que sur les mémoires, qui m'en ont esté donnez, par des gens du Pays habiles et desintéressez." Aber obgleich er angeblich aus unmittelbaren Quellen schöpft, ist auch nicht eine Spur eines lokalen Kolorits in seiner Darstellung zu merken.

[56] Gustave Vasa S. 248.

[57] Histoire des prospéritez malheureuses d'une femme Cathenoise, grande sénéschale de Naples. — Ensuite de Aelius Sejanus. 2 Teile.

[58] Gustave Vasa a. a. O. S. 254.

[59] Ebenda S. 271 f.

[60] Ebenda S. 273.

[61] Ebenda S. 277.

[62] Zulima, ou l'amour pur. A Paris MDCVC. „Avis au Lecteur".

[63] Gustave Vasa a. a. O. S. 372.

[64] Ebenda S. 374 f.

[65] Ebenda S. 408.

[66] Ebenda S. 385.

[67] Ebenda S. 326 f.

[68] Unwillkürlich drängt sich die Erinnerung an die landschaftliche Schilderung bei La Bruyère im Abschnitt „Des esprits forts" a. a. O. Bd. II S. 257 f. auf, nach der er zu Lucile die Bemerkung macht: „Vous récrierez-vous: „Quel jeu du hazard! combien de belles choses se sont rencontrées ensemble inopinément!" Non sans doute; vous direz au contraire: „Cela est bien imaginé et bien ordonné; il règne ici un bon goût et beaucoup d'intelligence". Je parlerai comme vous, et j'ajouterai que ce doit être la demeure de quelqu'un de ces gens chez qui un Nautre va tracer et prendre des alignements dès le jour même qu'ils sont en place." Schwebte La Bruyère auch bei der vorangegangenen Naturschilderung der Park von Chantilly vor, so beweisen doch diese Äusserungen, dass ihm der Begriff der idealen Landschaftsbilder untrennbar mit der Kunst eines Le Nostre verknüpft war, und dass er dem Geschmacke seiner Zeit entsprechend für die ungekünstelte Natur noch kein Verständnis hatte.

[69] Gustave Vasa a. a. O. S. 340.

[70] Ebenda S. 378.

[71] Ebenda S. 194.

[72] Ebenda S. 411.

[73] Ebenda S. 342 f.

[74] Ebenda S. 301.

[75] Ebenda S. 292.

[76] La Fontaine a. a. O. Bd. XX. S. 427 ff. „Lettre XXVIII. a. S. a. S. Mgr. le Prince de Conti." vom Juli 1689. Vergl. ferner Desessarts: Les siècles littéraires de la France ou Nouveau Dictionnaire Bd. III S. 115 und Ferdinand Brunetière: Etudes sur le XVIIIe siècle. I. La formation de l'idée de progrès. Revue des deux Mondes. Bd. CXIII. S. 803 f. Paris 1892.

[77] Mir steht nur eine spätere Ausgabe zur Verfügung. Histoire d'Hypolite Comte de Duglas. Nouvelle édition. Corrigée et augmentée de Figures en Taille douce. A Bruxelles 1704.

[78] Ebenda S. 253.

[79] Ebenda S. 213.

[80] Vergl. Kleinere Schriften von Reinhold Köhler, zweiter Band. Kleinere Schriften zur erzählenden Dichtung des Mittelalters, herausgegeben von Johannes Bolte. Berlin 1900. S. 406 ff. „Über den Trattato della superbia e morte di Senso."

[81] Hypolite Comte de Duglas a. a. O. S. 280.

[82] Vergl. Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Gebrüder Grimm. Vollständige Ausgabe. Dritter Band. Neudruck der dritten Auflage. Leipzig (Reclam) S. 312. „Gräfin Aulnoy."

[83] Hypolite Comte de Duglas a. a. O. S. 276.

[84] L'Art de parler. Troisième Edition. A la Haye MDCLXXXV. S. 80.

[85] Ebenda S. 83.

[86] Hypolite Comte de Duglas a. a. O. S. 366.

[87] Ebenda S. 356.

[88] Ebenda S. 343.

[89] Ebenda S. 164.

[90] Ebenda S. 22 f.

[91] Ebenda S. 156.

[92] Ebenda S. 157.

[93] Entretiens sur les Romans a. a. O. S. 123.

[94] Le Comte de Warwick. Par Madame Daulnoy. A Amsterdam MDCCIV.

[95] Ebenda in der Widmung „A Monsieur le Marquis de Pirou Bressey".

[96] Mémoires de la cour d'Angleterre. Par Mme. D. A la Haye MDCXCV. Gleichzeitig erschien auch eine Ausgabe in Paris. Spätere Editionen wurden unter verändertem Titel veröffentlicht.

[97] Dictionnaire historique et critique par Mr. Pierre Bayle. Quatrième édition. Revue, corrigée et augmentée. Avec la vie de l'auteur. Par Mr. Des Maizeaux. Amsterdam MDCCXXX. Bd. III S. 506. Anm. c.

[98] Le Comte de Warwick Bd. I S. 194.

[99] Ebenda Bd. II S. 233.

[100] Ebenda Bd. I S. 135.

[101] Ebenda Bd. I S. 112.

[102] Nouvelles espagnoles, Par Madame d'Aulnoy. A Paris MDCXCII.

[103] Les illustres fées. Par Mme. D***. A Paris MDCIIC. Mir steht gegenwärtig nur ein späterer, bis auf orthographische Verschiedenheiten durchaus getreuer Abdruck zur Verfügung, den ich hier zitiere. „Les Contes des fées ou les enchantemens des bonnes et mauvaises fées; par Madame d'Aulnoy." Nouvelle édition ornée de 28 figures. Paris 1810.

[104] Ebenda Bd. II S. 104 und Bd. V S. 5 ff.

[105] Vergl. auch Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV par P. V. Delaporte. Paris 1891. S. 79.

[106] Les chevaliers errans et le génie familier. Par Madame la Comtesse D**. A Amsterdam MDCCIX.

[107] Ebenda S. 6 und 12.

[108] Mémoires de la cour d'Espagne. A Paris MDCXC.

[109] Marquis de Villars, Mémoires de la cour d'Espagne de 1679 à 1681. Publiés et annotés par M. A. Morel-Fatio et précédés d'une Introduction par M. le Marquis de Vogüé de l'Institut. Paris MDCCCXCIII. Notice bibliographique S. LXXVI f.

[110] Kinder- und Hausmärchen Bd. III S. 312 f.

[111] Le Voyage de Campagne Par Mme. la Comtesse de M. A Paris MDCIC. Wieder abgedruckt in der Bibliothèque de Campagne Bd. III S. 1 ff., wonach zitiert wird.

[112] Ebenda S. 48 f.

[113] Ebenda S. 70 f.

[114] Ebenda S. 151 f.

[115] Ebenda S. 118 f.

[116] Delaporte a. a. O. S. 81. Vergl. zu diesem Abschnitt ferner Rudolf Fürst, Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Halle 1897, S. 37 f.

[117] La Télémacomanie ou la Censure et Critique Du Roman intitulé Les Avantures de Télémaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrième Livre de l'Odyssée d'Homère. A Eleuterople MDCC.

[118] Ebenda S. 38 f.

[119] Le Voyage de Campagne a. a. O. S. 95.

[120] Ebenda S. 96.

[121] Petite bibliographie biographico-romancière ou Dictionnaire des romanciers. Paris 1821. S. 269.

[122] Bibliographie Bd. III Sp. 134.

[123] Le Comte de Cardonne, ou la Constance victorieuse. Histoire Sicilienne par Madame Durand. A Paris MDCCII.

[124] La Comtesse de Mortane. A Paris MDCIC. wieder abgedruckt in der Bibliothèque de Campagne Bd. V S. 1 ff.

[125] Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 59.

[126] La Comtesse de Mortane a. a. O. S. 12.

[127] Ebenda S. 13 f.

[128] Ebenda S. 28.

[129] Ebenda S. 46 f.

[130] Ebenda S. 48.

[131] Ebenda S. 59.

[132] Ebenda S. 101.

[133] Ebenda S. 159.

134 Ebenda S. 148.

135 Œuvres de Monsieur de Fontenelle. Nouvelle Edition augmentée. A Paris MDCCXLII. Bd. III S. 137.

136 Les Amours d'Eumène et de Flora, ou Histoire véritable des Intrigues Amoureuses d'une grande Princesse de notre Siècle. Dediée aux Dames. A Cologne MDCCIV. Ich zitiere nach der vierten Ausgabe Cologne MDCCVII. „Le Libraire aux Dames". (S. VI.)

137 Ebenda S. 5.

138 Ebenda S. 5 f.

139 Ebenda S. 64.

140 Ebenda S. 109.

141 Ebenda S. 59.

142 Ebenda S. 53 f.

143 La femme au dix-huitième siècle par Edmond et Jules de Goncourt Paris 1862. „L'amour." S. 129 ff.

144 Les Amours d'Eumène et de Flora S. 60.

145 Ebenda S. 66.

146 Ebenda S. 86.

147 Ebenda S. 183.

148 Ebenda S. 183.

149 Jaqueline de Bavière, Comtesse de Hainaut. Nouvelle historique. A Paris MDCCIX. Gordon de Percel a. a. O. Bd. II S. 96 führt ohne Nennung der Verfasserin einen Abdruck in den „Histoires tragiques et galantes" Paris 1710 Bd. I und einen Amsterdam 1715 an. „C'est un Recueil d'Historiettes déjà imprimées" fügt er hinzu. In der Bibliothèque de Campagne

ist sie in Bd. XVIII S. 179 ff. wieder veröffentlicht. Diese Ausgabe liegt mir vor.

[150] Ebenda S. 184.

[151] Histoire de la Comtesse de Savoye. A Paris MDCCXXVI. In der Bibliothèque de Campagne Bd. XVI S. 369 ff. ist der Roman unter dem Titel: „La constance à toute épreuve ou les avantures de la Comtesse de Savoie" abgedruckt. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert.

[152] Ebenda S. 431.

[153] Ebenda S. 437.

[154] L'Abbé Prévost: Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux. Préface de Guy de Maupassant. Illustrations de Maurice Leloir. Paris 1889. Préface S. XVII.

V.

[1] Favoriten-Fall oder unglückliche Glückseligkeit Aelius Sejanus: Vor diesen von Pierre Matthieu in Frantzösischer Sprache verfasset, Jetzo aber In die Hoch-Teutsche übersetzet durch J. N. E. M. S. Hamburg 1664. Vorrede. Auch der Katalog der Bibliothek des Britischen Museums schreibt die Übersetzung Johann Naumann zu. — Ähnliche Äusserungen über das Retardieren als Kunstmittel der französischen Erzähler macht auch schon Sorel in seiner Bibliothèque françoise a. a. O.

[2] Gordon de Percel a. a. O. Bd. I S. 189.

[3] Histoire de Catherine de France Reine d'Angleterre. A Paris MDCXCVI. Der Abdruck in der Bibliothèque de Campagne, den ich benutze, führt den Titel: Caterine de France, Reine d'Angleterre; Par Monsieur Baudot de Juilli. Bd. II S. 321 ff.

[4] Les Mémoires de la Vie du Comte D*** Avant sa Retraite, Contenant diverses Aventures qui peuvent servir d'instruction à ceux qui ont à vivre dans le grand Monde. Rédigez par Mr. de Saint-Evremond. A Amsterdam MDCCV. — Das Titelkupfer trägt die abgekürzte Aufschrift: Mémoires de St. Evremond.

[5] Ebenda Bd. I S. 16. Zum Worte „Romans" im Texte ist eine Anmerkung beigefügt „Comme Faramond en 12 vol".

[6] Ebenda Bd. I S. 78.

[7] Ebenda Bd. I S. 446 f.

[8] Ebenda Bd. I S. 448 f.

[9] La Bruyère a. a. O. Bd. I S. 238.

[10] Ebenda Bd. I S. 195.

[11] Ebenda Bd. I S. 204.

[12] Poësies de Madame et de Mademoiselle Deshoulières. Nouvelle Edition, Augmentée de plusieurs Ouvrages qui n'ont pas encore paru. A Amsterdam MDCCIX. Bd. I S. 42.

[13] Amadis, Tragédie en Musique Représentée par l'Académie Royale de Musique. A Paris MDCLXXXIV. S. 7.

[14] Vergl. La société française du XVIe siècle au XXe siècle par Victor de Bled. 3e Série XVII siècle Paris 1902. S. 275.

[15] Les Caractères du faux et du véritable amour et le Portrait de l'homme de lettres amoureux. A Paris MDCCXVI. S. 84.

[16] La Bruyère a. a. O. Bd. I S. 195 ff.

[17] Histoire amoureuse des Gaules par Bussy-Rabutin a. a. O. Bd. I S. 349.

[18] Nouvelles Lettres de Mr. P. Bayle a. a. O. S. 195 f.

[19] Œuvres de Monsieur de Saint-Evremond Bd. III S. 202, in seiner Zuschrift „A un Auteur qui me demandoit mon Sentiment d'une Pièce où l'Héroïne ne faisoit que se lamenter".

[20] Bibliothèque de Campagne Bd. XIII S. 92.

[21] Lettres de Ninon de Lenclos précédées de mémoires de sa vie Par A. Bret. Nouvelle édition soigneusement revue et corrigée Paris o. J. S. 65.

[22] Ebenda S. 220 f.

[23] Bibliothèque de Campagne Bd. XIII S. 76.

[24] Hypolite Comte de Duglas a. a. O. S. 103.

[25] Lettres de Ninon de Lenclos S. 248.

[26] L'Amour à la Mode, Satyre Historique a. a. O. S. 106 f.

[27] Œuvres de Monsieur de Fontenelle a. a. O. Bd. I S. 162.

[28] Mélange curieux des meilleures pièces attribuées à Mr. de Saint-Evremond. Et de plusieurs autres ouvrages Rares et Nouveaux Bd. III S. 408.

[29] Vergl. Un poète philosophe au commen-

cement du dix-huitième siècle: Houdar de la Motte (1672—1731) par Paul Dupont. Paris 1898. S. 274 f.

[30] Bibliothèque de Campagne Bd. XIII S. 132.

[31] Ebenda Bd. II S. 239.

[32] Le Secret. Nouvelles Historiques. Avec le Compliment des Vertus au Roy sur la Naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne. Am Schlusse des Werkes hat sich der Autor unterzeichnet: Prechac. A Paris MDCLXXXIII. S. 5. Vergl. ferner Bouhour: Les Entretien d'Ariste et d'Eugène. Dernière Edition. A Amsterdam MDCLXXI S. 171 ff. „Le secret". III Entretien.

[33] Les Amans de Sienne, ou les femmes font mieux l'amour que les filles et les veuves Par le Sieur de Louvencourt. A Leyde MDCCII.

[34] De la connoissance de bons livres ou l'examen de plusieurs autheurs. A Amsterdam 1672. S. 127. „On voit que les personnages de leurs Livres sont tous jeunes, et tous blonds, fussent-ils de Mauritanie."

[35] Gespräche in dem Reiche derer Todten, Sechste Entrevuë, Zwischen dem weltberühmten Frantzösischen Marschall Vicomte de Turenne Und Der Hertzogin de la Valiere, Einer der Haupt-Maitressen des letztverstorbenen Königs in Frankreich. Worinnen die merkwürdige Historie dieser beyden Personagen und ihre sonderbaren Aventuren enthalten, auch die Frage erörtert wird, ob eine Schwartze Schönheit einer Blonden, oder diese jener vorzuziehen sey? Samt dem Kern dieser neuesten Merckwürdigkeiten,

und darüber gemachten curieusen Reflexionen. Leipzig Anno 1719. 1720. und neu aufgelegt 1723. S. 385 ff. — Vergl. ferner G. Thurau: Der Refrain in der französischen Chanson. Berlin 1901 S. 376 ff. „Die Brunettes" (Literarhist. Forschungen herausgeg. von Schick u. Waldberg Heft XXIII).

[36] Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène. S. 267 f.

[37] Ebenda S. 269 f.

[38] Les vertus du Beau-Sexe. Par Mr. F*** D*** C*** Ouvrage Posthume. A la Haye. MDCCXXXIII. S. 84 f.

[39] Conversations nouvelles sur divers sujets a. a. O. S. 119.

[40] Bibliothèque de Campagne Bd. XVIII. S. 181 „Préface".

[41] Modèles de Conversations pour les Personnes Polies. Par M. l'Abbé de Bellegarde. Quatrième Edition, augmentée d'une Conversation sur les Modes. A Amsterdam MDCCII. S. 240.

[42] Sapho, ou l'heureuse inconstance avec le jeune Alcée, ou la Vertu Triomphante. Par Madame *** A Paris MDCCVI. S. 60.

[43] Ebenda S. 42.

[44] Œuvres de Boileau a. a. O. S. 90.

[45] Les histoires tragiques de nostre temps où sont Contenues les morts funestes arrivées par ambition, amours déréglés usw. Par Fr. de Rosset. A Lyon MDCCI und MDCCVIII.

[46] L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé. Seconde Partie. A Lyon 1619. „L'Autheur au berger Celadon."

[47] La Nouvelle Astrée, Dédiée à Son Altesse Royale Madame. A Amsterdam MDCCXIII. Wieder abgedruckt in der Bibliothèque de Campagne. Bd. V. S. 219 ff. Vergl. daselbst S. 221 f. das „Avertissement“

[48] Contes et Nouvelles de Marguerite de Valois Reine de Navarre mis en beau langage, au goût de ce temps. A Amsterdam MDCIC und öfter.

[49] Vergl. oben Anmerkung 33.

[50] Vergl. Der griechische Roman und seine Vorläufer von Erwin Rohde Leipzig 1876. S. 526.

[51] Gordon de Percel a. a. O. Bd. I S. 14.

[52] La Satyre de Petrone, Traduite en François avec le texte latin, Suivant le nouveau manuscrit trouvé à Bellegrade en 1688. Ouvrage complet contenant les Galanteries et les Debauches de l'Empereur Néron, et de ses Favoris: Avec des Remarques curieuses. A Cologne MDCXCIV. Préface.—Collignon, Pétrone en France kenne ich nur aus einer Anzeige in der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur Bd. XXVIII, S. 2.

[53] Histoire des amours et infortunes d'Abelard et d'Eloise Par Mr. N. F. Du Bois. Avec la Traduction des Lettres qu'ils s'écrivirent l'un à l'autre. Cinquième édition. Revûe corrigée et augmentée. A la Haye MDCCXI. Préface.

[54] La Nouvelle Psyché. A Paris MDCCXI.

[55] Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes recueillie Par P. D. P. A Leyde MDCLIX.

[56] Histoire des favorites contenant ce qui s'est passé de plus remarquable sous plusieurs règnes. Par Mademoiselle D***. Divisée en deux Parties. A Amsterdam MDCLXXXXVII.

[57] Histoire amoureuse des Gaules. Bd. I S. XVIII der „Préface".

[58] La Fontaine a. a. O. Bd. IX. S. 295.

[59] Vergl. dazu „La Littérature indépendante et les écrivains oubliés. Essais de critique et d'érudition sur le XVIIe siècle par Victor Fournel, Paris 1862, den fünften Abschnitt „Du roman comique satirique et bourgeois". S. 210 ff.

[60] La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin auparavant femme et veuve de Molière. Réimpression conforme à l'édition de Francfort 1688, augmentée d'une Notice bibliographique, par M. P. L. Genève 1868.

[61] Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière. A Paris MDCLXXI.

[62] Mir liegt die spätere Ausgabe vor. Le gage touché. Histoires galantes et comiques. Ornées de Figures en Taille-douce. A Paris MDCCXI.

[63] Ebenda VIIe Gage. Histoire du Vinaigrier. S. 83 ff. Vergl. auch Fournel a. a. O. S. 244.

[64] Le gage touché S. 34 ff.

[65] Wieder abgedruckt in den „Amusemens de la Campagne ou Recréations historiques. Avec quelques anecdotes secrettes et galantes". Par Lenoble et Autres. Paris MDCCXLIII. Bd. VI.

[66] Gordon de Percel a. a. O. Bd. I S. 194.

[67] Les illustres Françoises, Histoires véri-

tables A la Haye. MDCCXIII und MDCCXV in zwei Bänden, und viele spätere Ausgaben in drei, und dann in vier Bänden. Im folgenden zitiere ich die am meisten verbreitete vierbändige Ausgabe: Les illustres Françoises, Histoires véritables. Nouvelle édition. Corrigée et augmentée A la Haye MDCCLXXV. Die Zusätze dieses späten Druckes sind aber bei der Behandlung des Werkes natürlich unberücksichtigt geblieben. Ein einziges Mal musste eine frühere Ausgabe, die Amsterdamer von 1748, der „Illustres Françoises“ herangezogen werden, weil diese im ersten Bande die bei der oben erwähnten fehlenden „Mémoires Historiques et Critiques touchant la Vie et les Ouvrages de leur Auteur“ enthält. Ich hoffe diesen Autor durch eine Neuausgabe seiner Schriften auch weiteren Kreisen bekannt machen zu können.

[68] Les illustres Françoises. A la Haye MDCCLXXV. Bd. I. Préface. S. 1.

[69] Ebenda S. I f.

[70] Ebenda S. VI.

[71] Ebenda S. VII.

[72] Académie galante contenant diverses histoires très curieuses. A Paris MDCLXXXII. Mir lag die Ausgabe Amsterdam 1710 vor. Auch die Bibliothèque de Campagne Bd. IV S. 1 ff. bringt einen Abdruck.

[73] Les illustres Françoises Bd. II S. 224.

[74] Ebenda Bd. I S. 176.

[75] La fausse Clélie Histoire Françoise, galante Et comique. A Amsterdam MDCLXXI. Préface.

[76] Le roman bourgeois, ouvrage comique par Antoine Furetière avec notice et notes par M. Pierre

Jannet. Paris o. J. S. XI. Ich muss hier richtig stellen, dass nicht Furetière selbst, sondern der Verleger im „Advertissement au lecteur“ dieses Programm aufstellt, das dann vom Verfasser erfüllt wird.

[77] Les illustres Françoises. Bd. I S. I Préface.

[78] Ebenda Bd. I S. 79.

[79] Ebenda Bd. I S. 80.

[80] Ebenda Bd. II S. 139 f.

[81] Ebenda Bd. III S. 283.

[82] Ebenda Bd. I S. 52.

[83] Ebenda Bd. III S. 271.

[84] In der Einleitung des Herausgebers zu Des Challes „Journal d'un Voyage fait aux Indes Orientales par une Escadre de six Vaisseaux, commandez par Mr. du Quesne depuis le 24 Février 1690 jusqu'au 23 Août 1698, par Ordre de la Compagnie des Indes Orientales . . . . .“ A Rouen 1721. Wiederholt in der Amsterdamer Ausgabe der „Illustres Françoises“ von 1748 Bd. I „Mémoires touchant l'Auteur“ S. XXI.

[85] Opere di Gio. Francesco Loredano, Nobile Veneto. Venetia MDCLXVII. Bd. I Scherzi geniali Prima Parte. S. 179.

[86] Les illustres Françoises. Bd. I S. 118 ff.

[87] Ebenda Bd. I S. 145.

[88] Ebenda Bd. I S. 295 ff.

[89] Ebenda Bd. I S. 180.

[90] Ebenda Bd. I S. 182.

[91] Ebenda Bd. I S. 41 f.

[92] Ebenda Bd. III S. 111 f.

[93] Ebenda Bd. III S. 115.

[94] Ebenda Bd. III S. 114.
[95] Ebenda Bd. II S. 183 f.
[96] Ebenda Bd. II S. 300 f.
[97] Ebenda Bd. III S. 167.
[98] Ebenda Bd. II S. 319 ff.
[99] Ebenda Bd. II S. 322.
[100] Ebenda Bd. I S. 34 f.
[101] Ebenda Bd. I S. 39 f.
[102] Ebenda Bd. I S. 22.
[103] Ebenda Bd. I S. 40.
[104] Ebenda Bd. I S. 87 ff.
[105] Ebenda Bd. I S. 49 ff.
[106] Ebenda Bd. III S. 196 f.
[107] Ebenda Bd. I Préface S. V.
[108] La Fontaine a. a. O. Bd. VIII S. 43 f.
[109] Bibliothèque de Campagne Bd. XIII S. 46.
[110] Les illustres Françoises Bd. I S. 26 f.
[111] L'Amour à la Mode S. 80 f.
[112] Les illustres Françoises Bd. IV S. 125 ff.
[113] Ebenda Bd. III S. 87.
[114] Ebenda Bd. I S. 209.
[115] Ebenda Bd. II S. 6.
[116] Ebenda Bd. I S. 269.
[117] Ebenda Bd. I S. 120 f.
[118] La Fontaine a. a. O. Bd. VIII S. 21.
[119] Ebenda S. 13.
[120] Les illustres Françoises Bd. I Préface. S. I f.
[121] Histoire de la Langue et de la Littérature française, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville Tome V. Paris 1898. S. 467 f.

[122] Le Theophraste moderne ou Nouveaux Caractères des mœurs Paris MDCC. S. 187. Vergl. über den Verfasser Brillon, Œuvres de La Bruyère ed. Servois Bd. I S. 432—434 und Bd. III S. 182—189.

[123] Reflexions morales satiriques et comiques Sur les mœurs de notre siècle. Nouvelle Edition corrigée et augmentée d'un tiers. A Amsterdam MDCCXIII S. 286.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

Aus dem Verlag von

Karl J. Trübner in Strassburg

mdccccvi



Durch die meisten Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Geschichte
der neuern
französischen Litteratur
(XVI.—XIX. Jahrhundert).

Ein Handbuch

von

Heinrich Morf.

Erstes Buch: Das Zeitalter der Renaissance.
8°. X, 246 S. 1898. Geheftet M. 2.50, in Leinwand gebunden M. 3.—

Inhalt: Einleitung: Mittelalterliche und humanistische Weltanschauung. — I. Kapitel: Am Ausgang des Mittelalters. (Die Zeit Ludwigs XII., 1498—1515). — II. Kapitel: Die Anfänge der Renaissancelitteratur. (Die Zeit Franz' I., 1515—1548). Einleitung. Die Prosa. Die Dichtung. 1. Die Lyrik. 2. Die Epik. 3. Die Dramatik. — III. Kapitel: Höhezeit und Niedergang der Renaissancelitteratur. (Die Zeit der letzten Valois und Heinrichs IV., 1547—1610.) Einleitung. Die Prosa. Die Dichtung. 1. Die Lyrik. 2. Die Epik. 3. Die Dramatik. — Bibliographische Anmerkungen.

Zweites Buch: Das Zeitalter des Klassizismus.
Unter der Presse.

Der III. Band wird die Literatur der Aufklärungszeit, der IV. Band die Literatur des XIX. Jahrhunderts schildern.

„Wer diesen ersten Band gelesen, wird das Erscheinen der folgenden mit Ungeduld erwarten. Die Erzählung der litterarischen Geschehnisse schreitet rasch vorwärts und ist fesselnd geschrieben. Die litterarischen Persönlichkeiten treten lebenswahr und plastisch hervor. Einige Beschreibungen kann man geradezu Kabinetstückchen nennen. Morf besitzt überhaupt die Gabe der prägnanten Charakterisierung. Ein paar Worte genügen ihm, um ein lebensvolles Bild hervorzuzaubern. . . .

Morfs Litteraturgeschichte ist eine ganz hervorragende Leistung. Wenn sich die folgenden Bände — wie es übrigens zu erwarten ist — auf der Höhe des ersten halten, werden wir in dieser französischen Litteraturgeschichte ein Werk begrüssen können, das sich der italienischen Litteraturgeschichte Gaspary's ebenbürtig an die Seite stellen wird. . .“

Beilage zur „Allgemein. Zeitung“ 1899. Nr. 10.

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER IN STRASSBURG.

Aus Dichtung und Sprache der Romanen.

Vorträge und Skizzen

von

Heinrich Morf.

8°. XI, 540 S. 1903. Geheftet M. 6.—, in Leinwand gebunden M. 7.—.

Inhalt: Vom Rolandslied zum Orlando furioso. — Kaiser Karls Pilgerfahrt. — Die sieben Infanten von Lara. — Aus der Geschichte des französischen Dramas. — Spielmannsgeschichten. — Die Bibliothek Petrarca's. — Molière. — Bouhours. — Drei Vorposten der französischen Aufklärung (St. Evremond, Bayle, Fontenelle). — Die Cäsartragödien Voltaire's und Shakespeare's. — Voltaire und Bossuet als Universalhistoriker. — Zwei sonderbare Heilige. — Denis Diderot. — Wie Voltaire Rousseaus Feind geworden ist. — Der Verfasser von «Paul et Virginie». — Madame de Staël. — Ein Sprachenstreit in der rätischen Schweiz. — Frederi Mistral, der Dichter der Mirèio. — Zum Gedächtnis: I. Ludwig Tobler (1827—95). II. Jakob Baechtold (1848—97). III. Gaston Paris (1839—1903).

„Zerstreute Aufsätze und Gelegenheitsarbeiten zu einem Sammelband vereinigen und neu veröffentlichen, das ist bei der Mehrzahl der literarischen Produzenten ein nutzloser Akt der Eitelkeit und ein buchhändlerischer Unfug; bei einem Gelehrten und Künstler wie Heinrich Morf ist es ein gutes Recht und selbst eine Pflicht. M. hat seine Auswahl mit strenger Enthaltsamkeit getroffen: unter den 21 „Vorträgen und Skizzen", deren Entstehung sich auf einen Zeitraum von etwa 20 Jahren verteilt, findet sich kein einziges unbedeutendes Stück, kein Blättchen, das man missen möchte. Immer und überall werden die Erscheinungen, mit denen sich der einzelne Essay beschäftigt, in ihren großen genetischen Zusammenhang hineingestellt, immer erhebt sich der flügelstarke Geist des Verf's zu den klaren Höhen historischer Fernsicht, und dort sucht er sich jedesmal diejenige Perspektive, die den Dimensionen seines Gegenstandes und der Sehkraft seines Publikums am besten entspricht. Klarheit und Maß, eine geradezu hellenische σωφροσύνη, das ist die hohe und vornehmste Tugend, die über diesen Vorträgen waltet und sie im besten Sinne des Wortes populär macht. Diese Tugend aber hat man nicht ohne eine tiefe ästhetische Veranlagung. Darum ist M. ein Meister der Form. Nichts Blendendes, nichts Berauschendes noch Gefallsüchtiges liegt in seinem Stil; er ist schmiegsam und behende in der Schilderung fremden Wesens, knapp und bestimmt in der Darlegung des Tatsächlichen, voll Kraft und Wärme beim Ausdruck des eigenen Gefühls, sorgfältig und durchsichtig aber in jeder Zeile. Es ist eine Freude, den Band in einem Zuge weg zu lesen. Und welche Fülle romanischen Geisteslebens eröffnet sich! . . . .

Jeder gebildete Deutsche, dem eine verständnisvolle und sympathische Fühlung mit dem Geiste unserer lateinischen Brüder am Herzen liegt, wird gewiß an dem Buch seine Freude haben."

Literarisches Zentralblatt 1904 Nr. 4.

Grundriss der romanischen Philologie

unter Mitwirkung von

G. Baist, Th. Braga, H. Bresslau, T. Casini, J. Cornu, C. Decurtins, W. Deecke †, Th. Gartner, M. Gaster, G. Gerland, F. Kluge, Gust. Meyer †, W. Meyer-Lübke, C. Michaëlis de Vasconcellos, A. Morel-Fatio, Fr. d'Ovidio, J. Saroïhandy, A. Schultz, W. Schum †, Ch. Seybold, E. Stengel, A. Stimming, H. Suchier, H. Tiktin, A. Tobler, W. Windelband, E. Windisch

herausgegeben von

GUSTAV GRÖBER,

o. ö. Professor der romanischen Philologie an der Universität Strassburg.

I. Band. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Lex.-8⁰. XVI, 1093 S. mit 4 Tafeln und 13 Karten. 1904—1906.
Broschiert ℳ 17.50; in Halbfranz geb. ℳ 20.—.

II. Band. 1. Abteilung. Lex.-8⁰. VIII, 1286 S. 1902.
Broschiert ℳ 20.—; in Halbfranz geb. ℳ 23.—.

II. Band. 2. Abteilung. Lex.-8⁰. VIII, 495 S. 1897.
Broschiert ℳ 8.—; in Halbfranz geb. ℳ 10.—.

II. Band. 3. Abteilung. Lex.-8⁰. VIII, 603 S. 1901.
Broschiert ℳ 10.—; in Halbfranz geb. ℳ 12.—.

Von den drei Abteilungen des II. Bandes ist eine neue Auflage ***nicht*** *in Aussicht genommen.*

Inhalt des Werkes:

I. Bd.:

I. EINFÜHRUNG IN DIE ROMANISCHE PHILOLOGIE.
- Geschichte der romanischen Philologie.
- Ihre Aufgabe und Gliederung.

II. ANLEITUNG ZUR PHILOLOGISCHEN FORSCHUNG.
- Die Quellen der romanischen Philologie.
- Die Behandlung der Quellen.

III. DARSTELLUNG DER ROMAN. PHILOLOGIE.
- Romanische Sprachwissenschaft.
  - a) Die vorromanischen Volkssprachen der romanischen Länder.
  - b) Die romanischen Sprachen.

II. Bd. 1. Abt.:
- Lehre von der romanischen Sprachkunst.
- Litteraturgeschichte der romanischen Völker.
  - Die latein. Litteratur. — Die französ. Litteratur.

II. Bd. 2. Abt.:
  - Die provençalische Litteratur. — Die catalanische Litteratur. — Die portugiesische Litteratur. — Die spanische Litteratur.

II. Bd. 3. Abt.:
  - Die italienische Litteratur. — Die rätoromanische Litteratur. — Die rumänische Litteratur.

IV. GRENZWISSENSCHAFTEN.
- Geschichte der romanischen Völker.
- Culturgeschichte der romanischen Völker.
- Kunstgeschichte der romanischen Völker.
- Die Wissenschaften in den roman. Ländern.

NAMEN-, SACH- UND WÖRTERVERZEICHNIS: am Schluß jedes Bandes.

Sonderabdrücke aus der zweiten verbesserten und vermehrten Auflage des I. Bandes von

„Gröbers Grundriss der romanischen Philologie“:

Geschichte und Aufgabe der romanischen Philologie von G. Gröber. Lex. 8°. 202 Seiten. 1904.
Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Quellen und Methodik der romanischen Philologie von W. Schum, H. Bresslau, G. Gröber und A. Tobler. Mit 4 Tafeln. Lex. 8°. 164 Seiten. 1904.
Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.50.

Die vorromanischen Volkssprachen der romanischen Länder von E. Windisch, G. Gerland, W. Meyer-Lübke, Friedr. Kluge, Chr. Seybold und Kr. Sandfeld Jensen. Lex. 8°. 164 Seiten. 1905.
Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.50.

Einteilung und äussere Geschichte der romanischen Sprachen von G. Gröber. Mit einer Karte. Lex. 8°. 29 Seiten. 1905. M. 1.20.

Grammatik der rumänischen Sprache von H. Tiktin. Lex. 8°. 44 Seiten. 1905. M. 1.—

Grammatik der rätoromanischen Mundarten von Th. Gartner. Lex. 8°. 29 Seiten. 1905. M. —.80.

Grammatik der italienischen Sprache von Francesco D'Ovidio und Wilhelm Meyer-Lübke. Neubearbeitet von Wilhelm Meyer-Lübke. Lex. 8°. 75 Seiten. 1905. Geheftet M. 1.60, gebunden M. 2.50.

Die französische und Provenzalische Sprache und ihre Mundarten. Nach ihrer historischen Entwicklung dargestellt von Hermann Suchier. Mit 12 Karten. Lex. 8°. III, 129 S.
Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.50.

Grammatik der katalanischen Sprache von A. Morel-Fatio, durchgesehen von J. Saroïhandy. Lex. 8° III, 37 S. 1905. M. 1.—

Grammatik der spanischen Sprache von G. Baist. Lex. 8°. III, 38 S. 1905. M. 1.—.

Grammatik der portugiesischen Sprache von J. Cornu. Lex. 8°. 121 S. M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Nachgelassene Schriften

des Grafen Gobineau

herausgegeben von

Ludwig Schemann.

Dichterische Werke:

I.

Alexandre le Macédonien.

Tragédie en cinq actes.

Zweite Auflage.

Kl. 8°. XXVI, 101 S. 1902. M. 2.—

Alexander.

Tragödie in fünf Aufzügen

vom

Grafen Gobineau.

Deutsch von

Ludwig Schemann.

Zweite Auflage.

8°. X, 107 Seiten. 1904. ℳ 2.—.

Aus der Vorrede des Übersetzers:

„Lebendig genug legt das Drama fast in jedem seiner Worte Zeugnis dafür ab, daß hier ein Großer redet, und wenn sich nur die rechten Darsteller für dessen dichterische Absichten fänden, so scheinen seinem flammenden Idealismus und Heroismus die schönsten Wirkungen gesichert .... Wohl hat Gobineau nur einen Ausschnitt aus einem Riesenbilde gegeben, aber es ist der, der Alexanders Seele voll umschließt, und aus dem sein Heldenauge, je weniger es von äußerer Umgebung zu überschauen hat, umso heller uns entgegenglüht und -leuchtet. Die ganze Einseitigkeit, aber auch die ganze Großheit der Jugend atmet aus diesem Werke.“

Die Renaissance

Historische Szenen
vom
Grafen Gobineau.

Deutsch von Ludwig Schemann.

Neue durchgesehene und verbesserte Ausgabe.
Drittes und viertes Tausend.
8°. XXXVII, 361 S. 1904.

Preis broschiert *M* 5.—, in gediegenem Leinenband, oberer Schnitt vergoldet *M* 6.50, in eleg. Halbfranzband *M* 8.—.

Die einstimmige Aufnahme, die das Renaissancewerk Gobineaus in der gesamten literarischen Öffentlichkeit unseres Vaterlandes gefunden, tönt am besten aus den Worten des *Literarischen Zentralblattes* wider:

„Über dieses Buch sind die Akten wohl bereits geschlossen. Sein Ruhm steht fest und wird nie wieder vergehen. Nicht nur ein künstlerisches, nein, ein historisches Meisterwerk ist die Renaissance."

Über die neue Trübnersche Ausgabe urteilt die *Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart:*

„Diese neue schöne Ausgabe der herrlichen Schöpfung ist mit Freuden zu begrüßen. Die Renaissance hat nun auch das ihrem Geist und Kunstwert entsprechende aristokratische Gewand erhalten."

Frankreich und die Franzosen.

Von

Karl Hillebrand.

Vierte verbesserte und vermehrte Auflage.

Inhalt: Vorreden. — Einleitendes — **Die Gesellschaft und Litteratur.** Kap. 1. Familie und Sitte. — 2. Unterrichtswesen. — 3. Provinz und Paris. — 4. Geistiges Leben. — **Politisches Leben.** Kap. 1. Das Ideal und seine Verwirklichung. — 2. Napoleon III. und die Republikaner. — 3. Die Diktatur Thiers und das Septennat — Schlußbetrachtung. — **Anhang.** 1. Renan als Politiker. — 2. Gambetta. — 3. Pariser Arbeiterzustände. — 4. Karl Hillebrand. Nachruf von H. Homberger.

kl. 8°. XXII, 462 S. 1898. Preis brosch. M. 4.—, geb. M 5.—.

„. . . . Frankreich hat seit Jahrhunderten mehr als irgend ein Land das Privileg genossen, die Augen der Welt auf sich zu ziehen. Heute mehr als je zuvor. Was ein so feiner reicher Geist, ein solcher Kenner von Völkern, Zeiten und Menschen und ganz besonders dieses Landes über dasselbe gedacht hat, wie sich die Erlebnisse der Gegenwart im Spiegel dieser, anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden, Betrachtungen und Urteile ausnehmen, was sich davon bewährt, was sich anders gezeigt hat, das zu erfahren, ist heute von durchschlagendem Interesse. Hillebrand ist recht eigentlich ein Völkerpsychologe, nicht als Methodiker, sondern als Praktiker. Das Fach hat seine Klippen, mehr als viele andere. Hillebrand ist ihnen nicht immer entgangen. Aber, ob er nun überall richtig gesehen habe oder nicht, kompetent war er in hohem Grade, und sein Urteil fällt ins Gewicht. An vielen Stellen wird der Leser nicht umhin können, sich zu sagen, wie richtig das Urteil war und wie vieles eingetroffen ist.“ *Die Nation. Nr. 43, 23. Juli 1898.*

Bildet den ersten Band von

Zeiten, Völker und Menschen

von

Karl Hillebrand.

7 Bände kl. 8°. Preis pro Band brosch. M. 4.—, geb. M. 5.—.

Bd. II **Wälsches und Deutsches.** 2. verbesserte und vermehrte Auflage. 8°. XIV, 458 S. 1892.
Bd. III. **Aus und über England.** 2. verbesserte und vermehrte Auflage. 8°. VIII, 408 S. 1892.
Bd. IV. **Profile.** 2. Ausgabe. 8°. VIII, 376 S. 1886.
Bd. V. **Aus dem Jahrhundert der Revolution.** 3. Auflage. 8°. X, 366 S. 1902.
Bd. VI. **Zeitgenossen und Zeitgenössisches.** 2. Ausgabe. 8°. VIII, 400 S. 1886.
Bd. VII. **Culturgeschichtliches.** 8°. XII, 335 S. Mit dem Bildnis des Verfassers in Holzschnitt 1885.

Becker, Ph. Aug., Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs. 8°. IX, 390 S. 1893. M. 12.—.

„. . . Das Buch ist für die exakte Lemaireforschung bahnbrechend und wird allen späteren Arbeiten über den Dichter – eine solche wird, soviel ich weiss, von Doutrepont vorbereitet — als Grundlage zu dienen haben. . . .“ *Deutsche Litt.-Ztg. 1893, Nr. 38.*

---

von Flugi, Alfons, Die Volkslieder des Engadin. Mit einem Anhang engadinischer Volkslieder im Original nebst deutscher Uebersetzung. kl. 8°. IV, 85 S. 1873. M. 2.40.

Der Verfasser gibt eine gute Übersicht über die Geschichte der engadinischen Volksdichtung von den ältesten, dem 15. Jahrhundert angehörenden, leider aber nur in dürftigen Fragmenten erhaltenen historischen Liedern. *Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. N. F. II.*

Ive, Antonio (Professor an der Universität Graz), I Dialetti Ladino-Veneti dell' Istria. Con Sovvenzione dell' Imperiale Accademia delle Scienze di Vienna. Gr. 8°. XXIII, 207 S. 1900. M. 5.50.

---

von Planta, R., Grammatik der Oskisch-Umbrischen Dialekte.

I. Band: Einleitung und Lautlehre. 8°. VIII, 600 S. 1892. M. 15.—.

II. Band: Formenlehre, Syntax, Sammlung der Inschriften und Glossen, Anhang, Glossar. 8°. XX, 765 S. 1897. M. 20.—.

„Nachdem die Sprachwissenschaft die oskisch-umbrischen Dialekte längere Zeit ziemlich abseits hat liegen lassen, herrscht jetzt auf diesem Forschungsgebiete wieder ein erfreulich reges Leben. Fast gleichzeitig sind drei grössere Arbeiten erschienen, die sich mit der Lautgeschichte dieser Mundarten beschäftigen. Davon ist die umfassendste und bedeutendste das uns vorliegende Buch eines jungen Schweizers. . . . Wir behalten uns vor, auf das Werk nach Erscheinen des zweiten Bandes etwas ausführlicher zurückzukommen. Für jetzt sei nur noch bemerkt, dass wir es mit einer auf gründlichstem Studium beruhenden, durchaus soliden und in manchen Beziehungen geradezu musterhaften Arbeit zu thun haben, die als ein die gesammte bisherige Forschung zusammenfassendes Handbuch für jeden, der sich mit den altitalienischen Sprachen beschäftigt, unentbehrlich sein wird.“ *Literarisches Centralblatt 1893. Nr. 10.*

Sabersky, Dr. Heinrich, Über einige Namen von Bergen, Thälern, Weilern, Weiden und Hütten in der Umgebung von Madonna di Campiglio. Mit einer Karte. 8°. XI, 54 S. 1899. M. 1.—.

Schneegans, Dr. Heinrich, Geschichte der grotesken Satire. Mit 28 Abbildungen. gr. 8°. XV, 523 S. 1894. M. 18.—.

Inhalt: Einleitung. — Erster Teil: Die Zeit vor Rabelais. Kap. I: Die Keime der grotesken Satire im Mittelalter. Kap. II: Die italienische Ritterdichtung. Kap. III: Die macaronische Poesie der Italiener. Kap. IV: Die vom Humanismus und der Reformation ausgehenden Satiren Deutschlands. — Zweiter Teil: Rabelais. Kapitel I: Die Satiren der Ritterromane. Kap. II: Die Satiren der einzelnen Gesellschaftsklassen. Kap. III: Der Stil Rabelais'. — Dritter Teil: Die Zeit nach Rabelais. Kap. I: Die äusseren Nachahmer Rabelais' und die von ihm beeinflusste Kunst. Kap. II: Die französische Satire im Geiste Rabelais'. Kap. III: Das Groteske bei Fischart. Kap. IV: Die Ausläufer der grotesken Satire und des grotesken Stils. — Schluss.

Schneegans, Heinrich, Laute und Lautentwicklung des Sicilianischen Dialekts. Mit einer Karte. 8°. 204 S. 1888. M. 4.—.

Schuchardt, H., Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsätze. 8°. VIII., 408 S. 1886. M. 7.50, geb. M. 8.50.

Inhaltsverzeichnis: I. Pompeï und seine Wandinschriften. — II. Virgil im Mittelalter. — III. Boccaccio. — IV. Die Geschichte von den drei Ringen. — V. Ariost. — VI. Camoens. — VII. Zu Calderons Jubelfeier. — VIII. Goethe und Calderon. — IX. G. G. Belli und die römische Satire. — X. Eine portugiesische Dorfgeschichte. — XI. Lorenzo Stecchetti. — XII. Reim und Rhythmus im Deutschen und Romanischen. — XIII. Liebesmetaphern. — XIV. Das Französische im neuen Deutschen Reich. — XV. Eine Diezstiftung. — XVI. Französisch und Englisch. — XVII. Keltische Briefe. — Anmerkungen.

Tappolet, Ernst, Die Romanischen Verwandtschaftsnamen. Mit besonderer Berücksichtigung der französischen und italienischen Mundarten. Ein Beitrag zur vergleichenden Lexikologie. Mit zwei Karten. VI, 178 S. 1895. M. 6.—.

Geschichte der spanischen Literatur

von

Philipp August Becker,

o. Professor an der Universität Budapest.

Kl. 8°. VII, 151 S. 1904. Geh. ℳ 2.—, in Leinwand geb. ℳ 2.50.

Inhalt: I. Mittelalter. — II. Fünfzehntes Jahrhundert. — III. Sechzehntes Jahrhundert: Poesie. — IV. Sechzehntes Jahrhundert: Prosa. — V. Cervantes. — VI. Lope de Vega. — VII. Schauspiel nach Lope. — VIII. Übrige Literatur des XVII. Jahrhunderts. — IX. Achtzehntes Jahrhundert. — X. Neunzehntes Jahrhundert. — Namenverzeichnis.

„Demjenigen, der sich rasch und ohne Mühe, aber doch gründlich über die wichtigsten Erscheinungen der spanischen Literaturgeschichte orientieren will, sei das vorliegende Büchlein bestens empfohlen. Es gibt, wie dies bei dem bescheidenen Umfang nicht anders möglich ist, nur Tatsachen und verzichtet auf gelehrte Konjekturen, Exkurse und Anmerkungen. Populäre Ausdrucksweise, lebhafte Darstellung und gelungene Gruppierung des Stoffes sind seine Vorzüge. Den Fachmann wird allerdings die allzu ausführliche Behandlung der neueren Literatur gegenüber der älteren befremden, doch wollte der Verfasser hierin wohl dem Interesse weiterer Kreise Rechnung tragen, welche in der Poesie die Gegenwart über die Vergangenheit stellen. Vermissen wird man dagegen ein historisches Kapitel über die äußere und kulturelle Entwicklung Spaniens, dessen Schrifttum mit der Geschichte in engerem Zusammenhang steht als die irgend eines anderen Landes. Auf Literaturangaben hat der Verfasser vollkommen verzichtet. Als ein Schritt, eine gelehrte Materie breiten Schichten des Volkes zugänglich zu machen, ist Beckers Arbeit jedenfalls mit Sympathien zu begrüßen.“ W. v. W.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 181.

Altitalienische Chrestomathie

mit einer grammatischen Übersicht und einem Glossar

von

Dr. Paolo SAVJ-LOPEZ und Dr. Matteo BARTOLI.

8°. VIII, 214 S. mit einer Tabelle. 1903.
Preis geh. M. 4.50, in Leinw. geb. M. 5.—

Einem doppelten Zweck soll dieses Werk dienen: zunächst soll es ein Bild geben von der ältesten italienischen Literatur vor dem Zeitalter Dantes, dann aber zuverlässiges Material liefern zu wissenschaftlichen Übungen in Seminarien über die Entwickelung der italienischen Sprache und über die ersten mundartlichen Denkmäler in den verschiedenen Provinzen Italiens. Die Verfasser haben sich bemüht, nur Texte in sicherer Redaktion herauszugeben, in einem Gesamtumfang, der für die Lektüre während eines bis zwei Semestern ausreicht, beginnend mit den ältesten Urkunden, dann Proben von Dichtung und Prosa zur Veranschaulichung der zeitlichen und örtlichen Entwickelung der Sprache. Die Texte sind chronologisch geordnet und reichen bis zum Entstehen des dolce stil nuovo, also bis zum Zeitalter Dantes — Dante selbst ausgeschlossen.

Beim Abdruck der Texte haben die Verfasser die verschiedenen wissenschaftlichen Methoden angewandt, um den Leser mit einer jeden vertraut zu machen. Zum Teil sind die Texte in kritischer Bearbeitung mit Varianten und Apparat herausgegeben; zum Teil in diplomatischer, oder nichtdiplomatischer Abschrift (mit Worttrennung, Auflösung der Abkürzungen etc.). Alle Stücke sind von einer kurzen Bibliographie begleitet.

Shakspere.

Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß
von
Bernhard ten Brink.

Mit dem Bildniß des Verfassers, radiert von W. Krauskopf.

Erste und zweite Auflage.

Klein 8°. 166 S. 1893. M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Inhalt: Erste Vorlesung: Der Dichter und der Mensch. — Zweite Vorlesung: Die Zeitfolge von Shaksperes Werken. Dritte Vorlesung: Shakspere als Dramatiker. — Vierte Vorlesung: Shakspere als komischer Dichter. — Fünfte Vorlesung: Shakspere als Tragiker.

„Es ist ein hoher und herrlicher Geist, der aus diesen Vorträgen spricht. Flammende Begeisterung, philosophische Bildung und strenge Wissenschaftlichkeit, feinstes Verständnis und Nachfühlen des Dichters, das sind die Vorzüge, die sich hier miteinander vereinen."

Seemanns Litterar. Jahresbericht 1893.

„Bedarf es eines Beispiels für die Art von Wissenschaft, wie wir sie uns denken, so sei nur im Augenblick auf das köstliche Buch über „Shakspere" verwiesen, das aus dem Nachlasse von ten Brink, eines der hervorragendsten Gelehrten unserer Zeit, durch die Sorgfalt Edward Schröders zugänglich geworden ist. Was psychologische Synthese und nachfühlende Aesthetik zu leisten vermag, darüber belehrt dieses kleine Werk besser, als es der weitläufigsten Theorie gelänge."

Anton E. Schönbach in Vom Fels zum Meer 1893/94 Heft 1.

Dieses Buch ten Brinks ist bei *Schönbach (Über Lesen und Bildung, 4. Aufl.)* unter den besten deutschen Prosawerken genannt.

Von Luther bis Lessing.

Sprachgeschichtliche Aufsätze

von

Friedrich Kluge,
Professor an der Universität Freiburg i. Br.

Vierte durchgesehene Auflage.

8°. VII, 253 S. mit einem Kärtchen. 1904. Preis M. 4.—, geb. M. 5.—

Inhalt: Kirchensprache und Volkssprache. — Maximilian und seine Kanzlei. — Luther und die deutsche Sprache. — Schriftsteller und Buchdrucker. — Schriftsprache und Mundart in der Schweiz. — Oberdeutscher und mitteldeutscher Wortschatz. — Niederdeutsch und Hochdeutsch. — Latein und Humanismus. — *Ideal und Mode. — Oberdeutschland und die Katholiken. — *Goethe und die deutsche Sprache. — Anhang: Zeittafeln zur neuhochdeutschen Sprachgeschichte; Namen- und Sachregister; Wortregister.

* Die neue Auflage ist um diese beiden Aufsätze vermehrt.

Urteile der Presse über die bisherigen Auflagen:

„Es muss mit allem Nachdrucke betont werden, dass Kluges Schrift eine sehr lehrreiche und für den grösseren Leserkreis, für den sie bestimmt, hocherwünschte ist.“ *Deutsche Litteraturzeitung 1888 Nr. 14.*

„Der Verfasser der vorliegenden Aufsätze zur Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache hat bereits bewiesen, dass er es vortrefflich versteht, für einen grösseren Leserkreis zu arbeiten, ohne der strengen Wissenschaftlichkeit dadurch Abbruch zu thun. Er weiss seine Forschungen in ein Gewand zu kleiden, welches auch Nicht-Fachleute anzieht; er stösst nicht ab durch zu viele Citate, durch störende Anmerkungen und weitläufige Exkurse; er greift geschickt die interessantesten Probleme heraus und behandelt sie mit leichter Feder, so dass auch der Laie gereizt wird, weiter zu lesen. Und sollte es nicht ein Verdienst sein, gerade die ebenso schwierigen als wichtigen und interessanten Fragen, die sich an die Geschichte der Ausbildung unseres schriftlichen Ausdruckes anknüpfen, in weitere Kreise zu tragen, insbesondere auch die Schule dafür zu gewinnen? Die Schule, die sich der germanistischen Forschung gegenüber sonst so spröde verhält? Wenn Kluge mit der vorliegenden Schrift in Lehrerkreisen denselben Erfolg erzielt, wie mit seinem etymologischen Wörterbuche, so verdient er schon deswegen die wärmste Anerkennung. . . .“ *Literarisches Centralblatt 1888 Nr. 34.*

Etymologisches Wörterbuch

der deutschen Sprache

von

Friedrich Kluge,

ord. Professor der deutschen Sprache an der Universität Freiburg i. Br.

Sechste verbesserte und vermehrte Auflage.

Zweiter Abdruck.

Dieser neue Abdruck beschränkt sich im wesentlichen darauf, in der Anordnung der Stichworte bei den Buchstaben T und U die neue Orthographie durchzuführen.

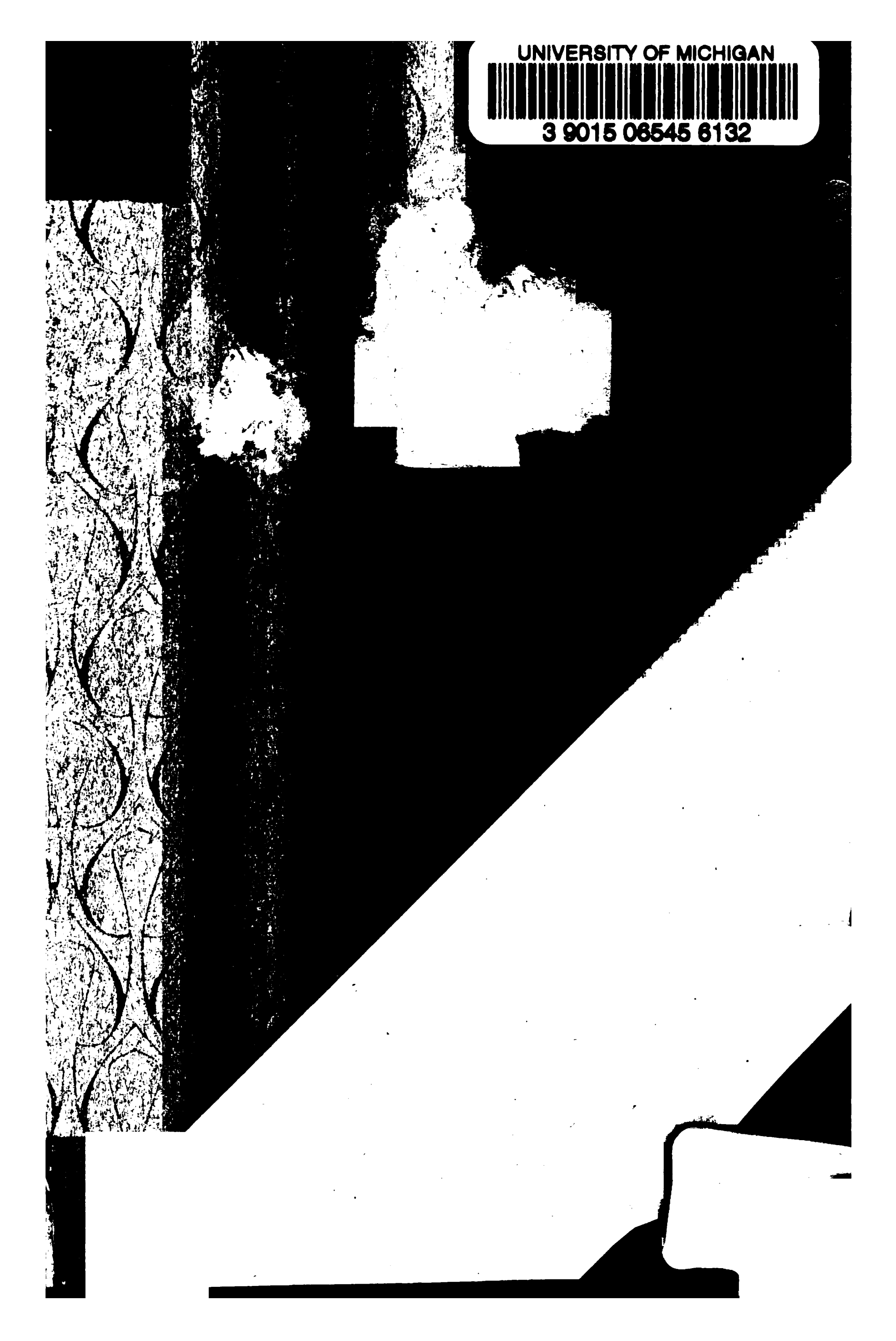
Lex. 8°. XXVI, 510 S. 1905. Geheftet M. 8.—, in Halbfranz geb. M. 10.—

Vor dem Erscheinen der ersten Auflage von **Kluges etymologischem Wörterbuch** hat es eine lexikalische Bearbeitung der Etymologie unseres modernen Sprachschatzes nicht gegeben. Der Erfolg der seit dem Jahre 1884 erschienenen fünf Auflagen und die Anerkennung, welche dem Buche zu Teil geworden, haben gezeigt, wie richtig der Gedanke war, die Ergebnisse des anziehendsten und wertvollsten Teiles der wissenschaftlichen Wortforschung: den über die Entstehung und Geschichte der einzelnen Wörter unseres Sprachschatzes, in knapper lexikalischer Darstellung zusammenzufassen.

Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gemacht, Form und Bedeutung jedes Wortes bis zu seiner Quelle zu verfolgen, die Beziehungen zu den klassischen Sprachen in gleichem Maße betonend wie das Verwandtschaftsverhältnis zu den übrigen germanischen und den romanischen Sprachen; auch die entfernteren orientalischen, sowie die keltischen und slavischen Sprachen sind in allen Fällen herangezogen, wo die Forschung eine Verwandtschaft festzustellen vermag. Eine allgemeine Einleitung behandelt die Geschichte der deutschen Sprache in ihren Umrissen.

Die vorliegende neue Auflage, die auf jeder Seite Besserungen oder Zusätze aufweist, hält an dem früheren Programm des Werkes fest, strebt aber wiederum nach einer Vertiefung und Erweiterung der wortgeschichtlichen Probleme und ist auch diesmal bemüht, den neuesten Fortschritten der etymologischen Wortforschung gebührende Rechnung zu tragen; sie unterscheidet sich von den früheren Auflagen besonders durch sprachwissenschaftliche Nachweise und Quellenangaben, sowie durch Aufnahme mancher jüngerer Worte, deren Geschichte in den übrigen Wörterbüchern wenig berücksichtigt ist, und durch umfänglicheres Zuziehen der deutschen Mundarten. Aus den ersten Buchstaben seien nur die folgenden Wörter, zum Teil Neuschöpfungen unseres Jahrhunderts, angeführt, die neu aufgenommen worden sind: allerdings, Altkanzler, Anfangsgründe, Angelegenheit, Anschaulichkeit, anstatt, anzüglich, Aschenbrödel, Aschermittwoch, ausmergeln, Begeisterung, beherzigen, belästigen, bemitleiden, beseitigen, Beweggrund, bewerkstelligen, bildsam, bisweilen, Blamage, Büttner, Christ, Christbaum, Christkindchen; aus dem Buchstaben K nennen wir: Kabache, Kämpe[2], Kammerkätzchen; Kanapee, Kannengießer, Känsterlein, Kanter, Kaper[3], Käpfer, Kartätsche, Katzenjammer u. s. w. Am besten aber veranschaulichen einige Zahlen die Vervollständigung des Werkes seit seinem ersten Erscheinen: die Zahl der Stichworte hat sich von der ersten zur sechsten Auflage vermehrt im Buchstaben A: von 130 auf 280, B: von 387 auf 520, D: von 137 auf 200, E: von 100 auf 160, F: von 236 auf 329, G: von 280 auf 330. K: von 300 auf 440, P: von 180 auf 236.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06545 6132